
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

توظيف التّناص في «متاهة الأعراب في ناطحات السّراب» لمؤنس الرزّاز

دراسة في التّناص القرآنيّ والبنائيّ فكرياً وفنياً

محمد علي الشوابكة

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن

تاريخ تقديم البحث: ١٩٩٣/١٠/١٧ تاريخ قبوله للنشر: ١٩٩٤/٣/٢١

ABSTRACT

This study discusses the Quranic and structural intertextuality in "Matāhat al-A^{c}rāb.." through a textual study that relates the text to its cultural and social components. It reveals the novel's capacity to absorb mythological and religious patterns, and the author's efficiency to subject certain traditional expressive ways to interpret general concern and common experience. The novel has, through exceeding normal narration (reality), been able to refresh the reader's imagination and activate his memory. This is achieved by using off-time indicative cultural texts.

In addition, the comprehension of both the Quranic story and public narrative are successfully employed to express the author's vision. Thus, he derives the symbols and their references to build referential frameworks for his own technical frame.

Comprehension of traditional narration and awareness of its strata (Vocabulary and their expression) is an asset of the Arabic novel writing adopting this type. "Matahat al-A^{c}rab" has, nevertheless, not ruled out the techniques of modern narration; it, rather, uses the traditional and the modern juxtapositionally. This juxtaposition reflects the controversies of present-past, ago-other, and modern-traditional. Moreover, it is worthmentioning that the reader often faces reversal of meaning between the immigrating text and the novel. He, however, can conclude that investing the traditional (Positively or negatively) by imposing contemporary concerns upon it (In addition to employing technical criticism) may be considered a successful experience to deepen the genuine relationship between traditionalism and modernization in form and content.

ملخص

يناقش هذا البحث التّناص القرآنيّ والبنائيّ في "متاهة الأعراب.." من خلال قراءة نصيّة تربط النصّ بمكوّناته الحضارية والاجتماعية ويكشف البحث عن أنّ الرواية تثبت قدرة على امتصاص الأنساق الميثولوجيّة والدينية، وتبرهن على براعة كاتبها في تطويع بعض أشكال التعبير التقليدية للترجمة عن الهمّ العام والتجربة الجماعيّة. وبالقدر الذي استطاعت فيه الرواية تجاوز الحدود المعروفة في السّرّد الروائي (الواقعية) الى إيجاد حقول جديدة للتعبير؛ فإنها استطاعت انعاش مخيّلة القارئ وتنشيط ذاكرته بالاتكاء على نصوص وأبنية تراثيّة دالّة تجاوزت زمنها واستحالت جزءاً من الراهن. وزيادة على ذلك فإنّ استلهام القصة القرآنية وأشكال الحكاية الشعبيّة وظف بنجاح للإفصاح عن رؤية الكاتب؛ إذ استطاع استيحاء ما فيها من رموز ودلالات كوّنت لديه أطراً مرجعيّة أقام عليها معماره الفني.

إنّ استلهام أشكال السّرّد التقليدي والوعي بمستوياته مفردة ومركبة هو إضافة أخرى إلى المحاولات الروائية العربية التي تبنت المجال ذاته. على أنّ "متاهة الأعراب" لم تستبعد تقنيات السرد الحديثة بل جاء النمطان متجاورين، ليشيرا إلى أنّ هذا التجاور يرفد فكرة جدلية الماضي والحاضر، والأنا والآخر والتراث والمعاصرة. وينبغي الإشارة إلى أنّ القارئ كثيراً ما يُواجه بقلب الدلالة بين النصّ المهاجر والرواية، على أنّ بإمكانه أن ينتهي إلى أنّ استثمار الموروث سلباً أو إيجابياً وتحميله همّاً معاصراً واستخدام النقد الفني يعدّ تجربة ناجحة في تعميق صلة الرّحم بين الأصالة والمعاصرة شكلاً ومضموناً.

مقدّمـــة

لم تَحْظَ الرواية الأردنّية بالمعالجات النقدية والدراسات المتُعمِّقة التي حَظيت بها مثيلتها العربيّة في الأقطار الأخرى، وَربَّما يعود ذلك إلى أنَّ هذه الأعمال الأردنّية لم يقيّض لها الشيوع خارج الأردنّ بشكل واسع من جهة، وإلى إمكاناتها الفنيّة المتواضعة في بدايات تشكلّها على الأقلّ- مقارنةً بالرواية العربيّة- من جهة أُخرى. غير أنَّ العِقْد الأخير شاهد ظهور روايات حاولت الولوج إلى مغامرة التجريب، مفيدةً من حداثيَّة الرواية العالمية والعربية على حدٍّ سواء. وهو أمْرٌ يُغْري الباحثين بإعادة قراءة هذه الأعمال ودراستها دراسة منهجيَّة مُتَأنيّة. وقد تكمن أهمية مثل هذه الدراسات في محاولة الكشف عن مدى تجاوز الكاتب الأردني طرائق السَّرْد التقليدي الذي انتهجته الرواية الواقعية، ومحاولته التعبير عن رؤيته تجاه الحياة والوجود باللجوء إلى استلهام ما يمكن من الخطابات اللغوية القديمة والمُعَاصرة. إنَّ ثمَّةَ توجُّهاً عامًّا يُحدِّدُ الكتابة التجريبيّة على أنّها لونٌ من الكتابة يعوِّل على الأسطورة والاستعارة الرمزية، ويرى بعض الدراسين أنَّ أبرز من اعتمد هذا النهج على مستوى التعبير الشعري الشاعر المشهور تي. إس. إليوت الذي تمتّعت قصائده «بحشد الصور المتشابكة أحياناً حتى التعقيد، وبالرموز والأساطير التي تشير إلى عقائد وتقاليد كاد ينساها التاريخ لكنّها بقيت في أسِّ التُّراث»(١) وقد اتّكأ إليوت على «الألفاظ الشائعة والتراكيب الشعبية العَفَويّة والاستشهادات بالشعر الأجنبيِّ، تذكيراً بالوحدة الزمنيَّة على توالي العُصُور، ووحدة التجربة البشرية..» وقد نهجت الأعمال الشعرية المعاصرة نَهْجاً ارْتَكز على «الفكر المتداعي ، الرّمز، الأسطورة، الصورة البكر، النقلات السريعة بدون روابط(؟)»(٢) وقد عُدّ الاتّكاء على الحكاية الشعبيّة والخرافية والأسطورة، والإصرار على النهايات المفتوحة للعمل الأدبي ضَرْباً من ضروب التجريب(٣).

وما ينطبق على الشعرعلى وفْق هذا المفهوم ينطبق على الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، إذْ يلجأ الروائيُّ المُعَاصِرُ إلى تصوير المشاعر الجماعيّة والهموم العامّة، متحّرراً في تعبيره من التقليد، ومتكئاً على الرمز ومفيداً من العلوم الاجتماعية. ومظاهر التجريب هذه تبرز في كثير من الأعمال الأردنية، وخاصّة أعمال الروائي مؤنس الرزّاز؛ إذْ تكشف القراءة الأولى لِبَعْضٍ أعماله استخداماً بيّناً لما يرتبط في كثير من الأحيان ببعض مفاهيم «التّناص»، ويتمثَّل هذا الاستخدام في الحضور المكثّف اللافت لكثير من الرموز الأسطوريّة والدّينية؛ فضلاً عن الاتّكاء على التُّراث الحكائيّ العربيّ بُنيةً ولغةً وأسلوباً، والاستثمار لكثير من الأفكار القديمة والمعاصرة. على أنّ هذه الظاهرة «التّناص» لم تُناقش على مستوى الكتابة الروائيّة؛ لأنَّ الدراسات التطبيقيّة لمفهوم التّناص اتّخذت من الشعر مجالاً رَحْباً لها، ولم تلج النصَّ الروائيَّ- على ما أعلم- إلاّ نادراً (٤). ولهذا تأتي هذه الدراسةُ ساعيةً إلى الكشف عن أشكال التّناص

ووظائفه في أبرز أعمال الرزّاز الروائيّة: «متاهة الأعراب في ناطحات السّراب»(٥) غَيْر أن هذه القراءة للرواية لَنْ تُعْنَى بالخوض في دراسة التّناص مصطلحاً نقديّاً، ولن تُرهِقَ نَفْسها في سَرْد الآراء النقديّة المتعدّدة المتعلّقة به، وإنَّما ستكتفي بفَهْم هذا المصطلح على أنّه امتصاص نصٍّ لنصوص أخرى قديمة أو معاصرة ائتلافاً أو اختلافاً؛ أو علاقة حوارية لنصّ بنصوص أخرى على مستوى التّشكيل أو المضمون(٦). بَيْدَ أنّ الدراسة ستشير في ثناياها إلى بَعضِ هذه المفاهيم بما يخدم أغراضها التي تقع ضِمْنَ إطارين: ١- التّناص القرآني، ويَشْمَلُ تمثّل نصٍّ المتاهة لقصَّة أهل الكهف، وقصة يوسف، وقصة موسى والعبد الصالح، ٢- التّناص البنَائيّ (أو تداخل الأجناس)، ويتناول هذا الجانب السيرة الشعبية/ الليالي العربية، والإشارات النقدية (رواية النصّ).

إنّ هذه الدراسة، وإنْ عَوَّلَتْ على القراءة النصِّيَّة للرواية - ستحاول رَبْط النصّ بمكوّناته الحضارية والاجتماعية، مشيرةً إلى مراجعه ومفيدة ممَّا كُتب حَوْلها؛ ولهذا ستلجأ إلى المقارنة بين الرواية والنصّ القرآني من جهة، وبينها وبين الحكاية الشعبيّة من جهة أخرى. وقبل الشروع في المناقشة ينبغي الإشارة إلى مَسْألتين:

١-أنّ هذه القراءة ليست معنيّة بتلخيص الرواية أو بَرصْد حبكتها ومتابعة تطوُّرها ونموّها؛ لأنَّ ذلك في نظري -يشكل عبئاً عليها، ولا سيَّما أنّ الباحث يعتقد بأن هذه الرواية مقروءة لدى المهتمين- على أنّها ستشير إلى بعْض الأحداث وتلجأ إلى الاقتباس حَيْثُمَا كان ذلك ضروريّاً وبالقَدْر الذي يفي بأغراضها(٧).

٢-أنّ الدراسةَ تعِي أنّ «متاهة الأعراب..» لم تكتفِ في حوارها مع النصوص الأخرى بامتصاص الأبنية السَّرْدية والخطابات اللغويّة المختلفة، وإنَّما امتصّتْ كثيراً من الأفكار وأفادت من العلوم الاجتماعية، وأحالت إلى كثير من الأعمال الأدبيّة بطريقة صريحة مرةً وضمنيّة مرةً أخرى (البَعْث، واللاشعور الجَمْعي، وعُقْدة أوديب، والازدواجية والهامشية والاغتراب، وشخصيّة الانتهازي، وأسماء الأشخاص..). ولكنّ هذه الدراسة ستُغْفِل مناقشة هذه الجوانب، لأنها -حقّاً- تحتاج إلى دراسة مُستقلة متأنيّة يَعْمَلُ الباحث على إنجازها، إن شاء الله.

التّناص القرآنيّ

ظلَّ القرآن الكريم(٨) مصدراً يَسْتَلْهِمُ مِنْهُ الأدباءُ- شعراءَ وناثرين-معانيَهم؛ مُسْتَغلّين طاقاتهم الإبداعيّة في الوَصْل بين تجاربهم ونصوصه، وهم بذلك يُثْبتون أنّ التّراث مُسْتَمرٌّ دائم وقابل للتشكّل وإعادة الصّياغة، وأنَّ هذه الاستمرارية تُسْعِفُهُمْ في تَجْسيد الأفكار وَتصلُ بين مُنتَجهم المُبْدَع والمُتَلقّي؛ لأنّ استلهام النصِّ القرآنيِّ سواء أكان ذلك عن طريق المماثلة أم المخالفة يَشكّلُ قواسمَ مشتركةً بَيْنَ النصِّ والقارىء فضلاً عن أنّ هذا الاستلهامَ يُوظَّفُ أيْضاً لمعالجة أزمة المُبدع المُعاصِر(٩). ويأتي هذا الاستلهام عن طريق استيحاء الأفكار والمعاني بشكل ضمنيّ تارةً، وبشكل إشارات مرجعيّة مباشرة/ كاستدعاءِ مفرداتٍ وتراكيبَ وأسماء تُحيلُ إلى القرآن الكريم تارةً أُخرى.

إنّ إفادة الكاتب العربيّ، بشكل عامٍّ، قد تأتي أحياناً من إيمانه بأنّ القرآن نصٌّ مقدّس/ كلام اللّه، ولذا تكون معانيه وأفكارهُ قابلةً لإعادة التشكّل في كلِّ مكان وزمان، وقد يلجأ الكاتب إلى تمثّل النصّ القرآني كأيِّ خطاب فنّي أو أسطوريّ يتمتع بخصوصيّة فنيّة أو موضوعيّة تجعله قابلاً أيْضاً للامتصاص والتّماس مع نصوص أخرى لاحقة ليُصارَ إلى خَلْق علاقة حوارٍ بَيْنَهُ وبَيْنَ نصّ جديد، وليكونَ « للنصّ الجديد موقف مُحدّد إزاء هذا التّماس»(١٠).

يغطّي التّناص القرآني مسَاحةً واسعة من رواية متاهة الأعْراب سواء على مستوى التّناص القصصي، أو هَيْمَنة المعاني والمفردات والتراكيب. ويأتي تداخل النّصوص القرآنيّة في هذه الرواية - في غالب الأحيان- لإضاءة الشخصيّة وتحليل أفكارها وبلورة رُؤَاها، وقد تأتي الإحالة، أحْيَاناً، لنقل القارىء من جوِّ الواقع المعيش إلى أجْواء قديمة تراثيّة يَجِدُ الكاتبُ أنّ التعبيرَ القرآنيَّ خيرُ وسيلة لتحقيقها بما يَنْسَجمُ والوضع الذي تحياه الشخصيةَ واللغة التي تفصح بها عن أفكارها، وبذا تُبرهن النصوص الداخلة -بما تَحْمِلُهُ من إيحاءات ورموز- على انفتاح النصِّ الروائيِّ الحديث على النصوص الأُخرى، وقدرته على تَمُثّلها. وستحاول الفقرات التالية عَرْض بَعْضِ القَصَصِ القرآني، ومناقشة نَهْجِ النصّ الروائي في اسْتِلْهَام هذا القصص وامتصاصه:

١- أهل الكهف (غُرْبة العقيدة و الهروب حِفْظاً للمبدأ):

تقدِّم الروايةُ -منذ بدايتها- شخصيَّتها المحورية/ حسنين أُنموذجاً للمثقّف العربي الذي يَحْملُ مَبْدأً، فيُطَارَد من أَجْلِه، وهو علمانيّ لا يؤمن إلاّ بما تدركه حواسُّه، بَيْدَ أنّه يُصاب بحالة غيبوبة طويلة يستيقظ بَعْدها ليجدَ نَفْسهُ « كصاحب الكهف الذي ظنّ أنّه نام يَوْماً أو بَعْضَ يوم»(١١)، ثمَّ يعود ثانيةً ويصفُ يقظته من سباته الطويل بقوله:« فما أظنُّ إلاَّ أنّني قد لبثتُ يَوْماً أو بَعْضَ يوم»(١٢).

تؤكِّد هذه الإحالة إلى قصّة أهل الكهف أنَّ الشخصيّة صاحبةُ فكر ورؤية تتعرَّض للمطارَدة كُلمَّا أفصحت أو حاولت الدِّفاع عَنْهُمَا. وتشي الروايةُ بأنَّ حسنين تعرَّض لمحاولة اغتيال أدَّت إلى غيبوبته/ هروبه، وعلى الرّغم من أنّه لم يَلْجَأ إلى كهف حقيقيٍّ، بل لجأ إلى « كهف الجَسَد »فإنّ ثمَّةَ مشابهةً واضحة بين النَّصَّين القرآني والروائيّ مع اختلاف في بعض الدّلالات:

تقدّم القصَّةُ القُرْآنيَّةُ فِتْيةً مؤمنين يحملون مبدأً، تبيَّن لهم الهُدى في وسَط ظلام كافر؛ ولأنّهم ليسوا رُسُلاً؛ فإنّهم مضطرُّون للفرار بعقيدتهم ..يلجأون إلى الكهف فينشر اللّه لهم رَحمْتَهُ ويتحوَّل الكهْفُ إلى فَضَاء رَحْب فسيح .. ثمّ يستيقظ الفتيةُ ظانيّن أنّهم لبثوا يَوْماً أو بَعْضَ يوم .. وتظلُّ الخشْيَةُ من السلطان الظالم مسيطرة عَليهم، غَيْرَ مدركين أنّ الزّمانَ غَيْرُ زمانهم، وأنّ مدينتهم تَغَيّرت، وأنَّ المتسلّطين الذين يَخْشَوْنَهم قد دَالَتْ دولتهم وأنَّ صاحب المدينة كان مؤمناً فعاشوا إلى أنّ توفَّاهم الله(١٣) . ويبدو من القصّة أنَّ الفتية أحسّوا أنّهم يختلفون عن الآخرين، وأنّ كُلّ ما يربطهم بجيلهم من عادات ومشاعر وتقاليد قد انقطع، فَهُمْ أشْبَهُ بالذّكرى الحيَّة منهم بالأشخاص الواقعيّة. ويعلّق سيِّد قُطُب على نهايتهم بقوله:« إنَّ العبرة في خاتمة هؤلاء... هي دلالتها على البعث بمَثَل واقعيّ محسوس، يقرّب إلى الناس قضيّةَ البَعْث، ليعلموا أنّ وعد الله بالبعث حقّ..»(١٤).

وعندما يستيقظ حسنين فإنّه لا يملك أمام هذه الصدمة والعرض المُدهْش للراهن المُفْجع إلاّ الانكفاء على الذات، ملتجئاً إلى كهف الذات؛ إذ يظلُّ مُطَارَداً مُحَارَباً، يَحْظى حقيقة باعتراف السُّلْطة السياسيّة (رجال الشرطة)؛ لأنّه يحمل رسالةً، لكنّه في الوقت عينه يفتقر إلى العُصْبة ويستحيل في نظر الناس شبحاً على مستوى الواقع والرمز، شبحاً في حياته ورؤيته، وتبقى آمال والده في خلق عُصبة تجمع بين أفرادها الأحلام الكبيرة - ذكرى حُلُم باهت لم تَلْقَ القبول واقعياً. وهُنا تنقلب الدلالة، ولا يملك الكاتب عند غياب الاعتراف ومعاودة الحصار والمطاردة إلاّ الإدانة الصّارخة هارباً بشخصيّته أو وجهها الأخر وأحد تجليّاتها/ حسن الثاني إلى كَهْف آخر مُتّكئاً ثانية على قِصَّة أهل الكهف التي ستظلُّ مُشَكِّلةً إيقاعاً ثابتاً حتّى نهاية الرواية.

حسن الثاني الوجه الآخر للشخصيّة يشعر بالغربة والضّياع: غربة الفكْر، ويبقى رأسه لذلك مطلوباً، ويكون الجلاد المطاردُ «ذياب» بكلٍّ ما يَحْمِلُه الاسم من معاني الافتراس والوحشيّة، ويتخذ ذياب في كلِّ عصر اسماً وصفة ويستخدم وسائل مختلفة في المطاردة تَنْسجم مع عصره! ذياب هو قابيل قاتل أخيه كما هو جَلِيٌّ في فاتحة النصّ الروائيّ. تَتَشابه قِصّة حسن الثاني والكهف مع القصّة القرآنية على المستوى السَّرْدي وعلى مستوى الإشارات المَرجعيّة « التي تشكِّلُ معرفة عامّة مشتركة قائمة باستقلال عن النصّ (الجديد) وتحمل

دلالات سابقة له، ويمكن الاستيضاح عَنْها في أيّ دليل لغوي أو جغرافي...»(١٥).

في النصّ الروائيِّ يرقد حسن الثاني والببغاء سنين طويلة، وتجلّلُ خيوط العنكبوت جدران الكَهْف، ثم يَسْتيقظان ظَانَّيْن أنّهما لبثا يَوْماً أو بَعْضَ يوم، ويرى حسن الثاني أنّ المدينة قد تغيَّرت، ولكنّ "ذياب" يطارده، فيلوذ بالكهف ثانيةً هارباً بفكره ومبدئه ليقف مرّةً أخرى رمزاً للإنسان العربي المقهور الذي يحرّم عليه السؤال، وتصادر أفكاره وأحلامه، يَسْأله البائع عندما رأى الفرسان يطاردونه:« أأنت صاحب السُّؤال في أزمنة الجواب الواحد، أأنت من أيْنع رأسُهُ وحَانَ قِطَافُهُ منذ ثلاثة قرون، أأنت الرجل الذي رأى ما لا ينبغي أنْ يرى؟..»(١٦). يَحْمل هذا الاقتباس أكثر من دلالة ويحيل إلى غير مَرْجع: إنّ أزمنة الجواب الواحد تُوحِي بالتوحُّد وغربة صاحب الموقف، كما تشي بالوحْدانية، فعندما تتعدّد الأسئلة في هذه الأزمنة يكون ذلك شِركاً وكأنّ أصحاب الرُّؤى المختلفةَ يقفون معادلاً موضوعياً للصابىء (الخارج من دين إلى آخر) الذي يُعيّر بالإلحاح على السُّؤَال؛ ومن هنا فإنّ وحدانية الجواب تناظر وحدانية الله، فيرتفع صاحب الحقّ في الإجابة إلى مستوى القدسيّة، ويعتبر صاحب السُّؤَال -وهذا ينصرف إلى كلّ عربي يسكنه هاجس البحث عن الحقيقة- مشركاً في زمن التوحيد، ولعلّ حسن الثاني يُنَاظِرُ مصعب بن عمير مثلاً (أو أي مُسْلِم) الذي اتُّهم من الأعراب بأنّه صابىء، وإذا كان الصابىء رَمْزاً للخارج عن المألوف الباحث عن اليقين، فإنّ هذا الامتِصَاص يُغْني الشخصية في الرواية ويعمِّقها بتعدُّد أبعادها.. ويُعبِّرُ أيضاً عن رؤية واضحة تدين مصادَرَة الرأي وحقّ السُّؤال. والتّناص هُنا يشكّل «نظرةً نقدية إلى الواقع، لأنّها تصدر عن موقف فكري وأيدولوجي يتميّز بكونه مناقضاً للواقع يَسْعَى إلي تغييره باستخدام وسائل أدبية لها فاعليتها في المجال الأيدولوجي..»(١٧).

ومهْما يكن فإنّ القصّة تؤكّد أنَّ الحصار والمطارَدَة ممارسات تلاحق مَنْ يبحث عن الحريّة ويحاول امتلاك الإرادة، وهُنا يُجسِّدُ النصّ هذه الأفكار بسَرْد يَتَمَثَّلُ تعبيرات غنيةً بإيحاءاتها؛ إذْ يقُوم الرَّاوي/ الوجْه الأخر للسارد الرئيس في النصِّ باستثمار روح التُّراث ممتصاً له، محوِّلاً أيّاه إلى حامل لفكرته الكُبرى: القَمْع والظلم على كُلِّ الصُّعُد السياسية والاجتماعية؛ وها نَحْنُ نَسْتَيْقِظُ مع « الببغاء العجوز» الذي لجأ إلى الكهف مع حسن الثاني -ليهتف إلى صاحبه وإلينا «قد أَيْنَعَت رُؤُوسنا .فَلْنَحْمِها من القَطْف»(١٨). وغنيٌّ عن البيان أنَّ هذا التكثيف يَجعل "ذياب" حالاً في الحجّاج مقترضاً اسْمَه وأفعاله. لم يصرّح السارد بذلك في هذا الموضع، وإنّما أشار إلى فرسان يأتون باحثين عنه وبينهم "ذياب" يقول حسن الثاني «لكنّ رأسي اليانع ظلّ على مرّ قافلة الزمان مطلوباً»(١٩)، ثمَّ يربط السارد بين الجلاد والضحيّة مُمْعِناً في إنعاش الذاكرة التاريخية للقارىء، إنعاش غَيْر مُسْتَقلٍّ بذاته، وإنّما هو جزءٌ من لُحْمة البنيـة السَّرْدية للقصة المهاجرة/ الداخلة إلى مَتْن الرواية؛ يقلّد الببَّغاء العجوز صوتَ امْرأةٍ

عجوز فُجعَت بولدها منذ مئات الأعوام: «أما آن لهذا الفارس أنْ يترجَّل»(٢٠) وهذا التكثيف يَنْقُلنا إلى فضاء أسود من تاريخنا الماضي لكنّه يحيي هذا الزمن في راهننا؛ فليس صَعْباً أنْ نتذكر هُنا المُفجع ماضياً وحاضراً؛ لأنَّ القَوْل لذات النطاقين مخاطبة ابنها المَصْلُوب عبدالله بن الزبير الذي مثّل بجثّته الحجَّاج أو تابعوه. وينبغي الإشارة هُنا إلى أنّ اسم الحجَّاج وصفاته وأفْعَاله تتكرّرُ في غير موضع من الرواية إشارةً إلى الظُّلم والاضطهاد والقَمْع، وامتداد كُلّ ذلك -رَمْزاً- في الزمان والمكان(٢١).

وبَعْدُ، فإنَّ هذا التَّماس بين النصّين القرآني والروائي قد ينتهي بنا إلى الإشارة إلى مجموعة من المسائل:

١- أنَّ النصّين يشيران إلى فكرة البَعْث؛ فالظلمة التي غلَّفت الكهف كانت مبشرةً ببزوغ النور الذي بعث في الفتية الحياة، كما أنَّ الشمْس في النصّ الروائي بعثت الحياة في حسن الثاني بَعْد سُبَات طويل يُعدُّ مُعَادلاً للموت. وفضلاً عن ذلك فإنّ ثمّة علاقةً بين الكهف -جزءاً من الأرض بتجويفه واستدارته- والرَّحِم. والأرض تَسْتحيل أُمّاً للإنسان، وخروجه من رَحِمها يَعْني حياته أو تجدُّدَها، وتشير الأساطير إلى أنّ المسيح «عاد إلى رحم الأرض وبُعِث بعد ثلاثة أيَّام»(٢٢). وتشير الرواية إلى الارتباط بين الكهف والرَّحِم صراحة في غير موضع، لتؤكّد أنَّ خروج الإنسان من الرحم بَعْثٌ جديدٌ له. ففزَّاع - الذي يعكس بَعْضَ رُؤى حسنين التي تنصرف إلى الكاتب أيضاً، لأنّه السارد المخُوَّل بالإخبار» والصوت الخفيَّ الذي لا يتجسَّدُ إلا من خلالّ مَلْفوظة»(٢٣)- يرى أنّ ما مَرّ به حسنين هو «حالة شلل نَفسي. حالة استلاب. يَهْرب المرءُ من خلالها إلي كهف الجسَد، بَعْدَ أن يثقله الاغتراب، وتبهظه الهامشيّة. قال هي حالة استجارة بكهف الرَّحْم، حيث يلوذ الهارب المطارَدَ الطريد، المنبوذ، الصعلوك...إلى السَّراديب المظلمة التَّحَتْيَّة عندما يصهره لظى البنى والاتّجاهات والأنظمة والمؤسسات السائدة»(٢٤). ويقف الكهف/الرَّحْم رَمْزاً للخلاص والتطهير والهروب من كلِّ حالات التعسُّف والمطاردة «من كواتم الصَّوْت، والقذائف العشوائيّة، والحروب الأهليّة..»، «الكهف رَحِمٌ نخلد إلى سَكِينَته»(٢٥). وممّا يجدر الالتفات إليه هُنا أنّ «البعث» في النصّ الروائي وعَاء يحمل أكثر من دلالة؛ فهو حاملٌ للفكرة القوميّة التي ينتمي إليها السارد، زيادة على أنّه دلالة إحياء الأُمّة بخلاصها من مظاهرالقَمْع والاضطهاد، وأخيراً فإنَّ للبعث دلالةً سياسية عِنْدَمَا يكون اسماً لحزب سياسيّ.

٢- أنّ الزمن النفسي لم يَحْظ بحظور مُكثّف، إذ يتَخَلْخَلُ التفاعل بين الإنسان والزمن، لأنّ الزمن في غالب الأحيان-لم يقترن بفعل إنساني، بل يستمرُّ زمناً ماديّاً. وهُنا تبدو وظيفة التّناص جليّة؛ فالربط بين الواقعي والنصّ القرآني يُقدّم فُسْحَة للقارىء يلتقط من خلالها ثبات الفكرة/قَمْع السُّؤال وخَنْق المبادىء- فالنصّ الروائي يُفْصِحُ عن تجاوز السارد للزمن

المادّي التاريخيّ ليمضي في استغلال الإمكانات التي يوفّرها النصّ المهاجر في تقديم الأفكار عن طريق لحظة اليقظة والوعي أو الزمن النفسي،(حيث يتفاعل الإنسان مع الزمن ويشعر به). على أنَّنا نَلْحظُ في حالة حسنين على وجْه التحديد أنَّ غيبته تمثِّل رحْلَةً في الزمان الماضي؛ إذْ إنّه -عِنْدَ يقظته- أخذ يسمع أصواتاً «تتكلّم فصيحة مُقعَّرة، ثُمَّ فصيحة لا أكاد أفهَمها، ثُمَّ تداخلت معها أصوات بلُغات أخرى. كأنَّها لغات ساميَّة قديمة مندثرة غبراء...كان ثمَّة أصوات أخرى ترافق الكَلمات والعبارات فتمتزج معها. أصوات وَقْع حوافر...»(٢٦). ورُبَّما كانت هذه رحْلة طويلة غير واعية في أعماق التاريخ المشكّل للشخصية الذي أفْصَح عَنْهُ النصّ بَاقتباس طويل من يونغ حَوْل اللاشعور الجَمْعي في مكان متقدِّم من الرواية(٢٧). إنَّ هذه الرحلة/الحُلُم قد تُعدُّ شكلاً مِمَّا يسُمّى بـ «المرائي» وتفسير الأحلام الذي ارتبط بانحطاط الأمّة وتفكُّكها وسيادة أجهزة القمع والتعسُّف إبَّان الحكم العثماني وقَبْلَهُ.

٣- أنَّ الرواية تربط بين مَسْألة الهروب بالعقيدة وظاهرة الاختفاء في العالم العربي وذلك بالإحالة المباشرة إلى شخصيَّات معاصرة كابن بركة و عبدالخالق محجوب والإمام الصَّدْر...الخ. وهي بذلك تؤكّد مقولة القَمْع والمطاردة والهروب بالمبدأ التي تحملها قصّة أهل الكهف، لتشير إلى أنَّ صاحب الرسالة مطارَدٌ أو مُشَوَّه الصُّورة إعلامياً. وتُمْعِنُ الرواية في الإحالة إلى شخوص واقعية معروفة لدى القارىء الأردني في أقلّ تقَدير، شخوص أجبرت على اللجوء إلى الكهف، وإنْ اتخذ الكهف في هذه الحالة شكل السِّجْن:«وفَي المساء سألتني أم سليمان (يقول السارد) إنْ كنتُ أعرف ضافي. أبو موسى، البدوي الذي اختفى، وعندما قلتُ لها إنّني أعرفه، أخبرتني أنّه في سِجْن رفاقه، وأنّه لا يزال هناك مُنْذ عشرة أعوام. وقالت لي إنّه تحوَّل إلى أسطورة بين أبناء عشيرته. وتساءلت عَمَّا سيلقاه أبو موسى -إنْ عاد بَعْدَ الغياب- واستبعدت اعتباره شبحاً. لكنّها قدّرت بأنّه سيعيش كالغريب الذَّاهل؟»(٢٨).

٤- أنّ السَّرْدَ أسرف في تكرير قصّة أهل الكهف سواء عن طريق نقل أجواء القصَّة أو الإحالة إليها بالمفردة والتركيب، وبهذا التكرار تقترب الرواية من السيرة الشعبيّة- وإنْ كان الاتكاء على النصّ القرآني- لأنّ التكرار يُعَدُّ «ميَّزة كلّ قصّة شعبية، لأنّه يقيم من جهة أولى إيقاعاً خاصاً رتيباً ومألوفاً، فيترسَّبُ في ذاكرة السامع أو القارئ، ويقدِّم إشارات تَحْملُ مداليل مختلفة لا تتَّحِدُ إلاّ في السِّياق»(٢٩). وستتّضح قيمة هذا الإيقاع في فقرة لاحقة عنوانها التّناص البنائي.

إنّ التّناص هُنا ليس منحصراً في الإلحاح على مأساة المطارَدة والقَمْع المتعلّقة بشخوص الرواية وَحَسْب، وإنَّما يتخطّى هذه الشخصيّات ليستحيلَ رَمْزاً عامّاً يُعبِّر عن مُعَاناة الإنسان

العربي؛ الإنسان الذي يحَمْلُ المبدأ القوميّ خاصّة، والمؤمن بفكر محدّد بشكل عام. ومن هُنا فإنّ هذا الإيقاع الثابت لقصّة أهل الكهف رُبَّما يمثّل أسلوباً في التّعبير عن حركة الفلسطيني في زمن الشتات والتّهْجير القَسْري؛ إذْ كُلمّا هرب بإيمانه بقضيَّته وعدالتها لاجئاً أو نازحاً، عاد بكلِّ الإصرار للمقاومة حاملاً تطلعاته في تحقيق العدالة والإنصاف، لكنّه يُجَابَهُ في كلِّ مرَّة بالإرهاب والمطارَدَة ومصادَرَة الرّأي، والرواية بمجملها تمثّل التمزُّق والتشظي داخل العمل الفلسطيني كما هو داخل العالم العربي إذ يُصْبح الضَّحيّة جلاَّداً، ويتوالد من أداة القمع المتمثلة في النصّ بـ «ذيب» أدوات متعدّدة «ذياب» تُمْعِنُ في الاستلاب والتشريد. ويدخل الآخر/ الغربي طرفاً في المطارَدَة والقَمْع. وإذاكان صاحب الرسالة يقدَّمُ في النصِّ صعلوكاً أوذئباً من ذؤبان العرب! فإنّه يرمز في هذا التصوير الى التمرّد والثورة، وزحزحة القيم السلبية المتوارثة والخروج على المألوف اليوميِّ، ورفض العصبيّة ونشدان الحُرية (٣٠)-من أجل إرساء أركان الحُريّة والعدالة والمسَاواة ومحاربة قيم القمع والاستلاب، وحتى يمتزج الماضي بالحاضر تجسيداً للفكرة يمتدُّ النصُّ الروائيُّ بالصعاليك وحَمَلة الرسالة مُنْذُ ما قبل التاريخ إلى الجاهلية.. إلى صبرا وشاتيلا..إلى اختطاف الطائرات وتفجيرها(٣١). ويظلُّ هؤلاء ملتجئين إلى كهوفهم مثيرين الرُّعب في قلوب رموز التسلّط، إلى أنْ يَخْرُجَ من بني جلْدَتهم مخلِّصٌ مُزيَّف يزيّنه الغرب الذي يستوعب مُجمل الثقافة الشعبيّة، فيجعل من صاحب الرِسَالَة خارجاً على القانون ساعياً إلى تدمير الإنجازات والمؤسسات الديمقراطية التي يخلقها الغرب مَعَ مَنْ يزيّنه، ولذلك تتكرّر في الرواية مشاهد التبشير بالمهدي المنتظر والمنقذ المخلّص، لكنّ القارىء يكتشف بيسر وسهولة أنَّ هذا المخلّص ما هو إلاّ صورة من صور ذيب المطارد المستلب لحريّة الإنسان المصادرِ لفكره وعقيدته. ذيب يَسْتحيل على أيدي الغرب أُسطوَرة ورمزاً للإنقاذ(٣٢).

وعلى الرغم من هذه الرؤية التي تعالجها الرواية، فإنّ القارىء يَلْحَظُ أنَّ طلب الحريّة والإيمان بالمبدأ لم يُصَاحَبْ بفعل محسوس- على مستوى واقع الشخصيّة- سوى الهروب، لذا يُعدُّ حسن الثاني/الوجه الآخر للبطل ذئباً من الذئاب، وحتى حسنين لا يعدو أن يكون بطلاً سلبيّاً أو صامتاً على أقلِّ تقدير؛ لأنّه صاحب مَبْدأ ورؤية، ولكنّنا لا نَلْمَسُ فعْلاً حقيقيّاً ينقل هذه الرؤية من مستوى القول والحُلم إلى مستوى الواقع، الأمر الذي دَعَا بلقيس - إحدى شخصيّات الرواية- إلى تشبيه صَمْت حسنين بـ «عويل أهل كربلاء في عاشوراء» وإنْ حَمَل "العويلُ" بَعْضَاَ من الرفض! على أنَّ الكاتب حاول رَسْم ظروف موضوعيّة مقنعة في كثير من الأحيان، فحسنين منذ صباه، منذ أن تقمَّص شخصيّة أبيه، حاول اللجوء إلى "عُصْبَة" تجمع بين أفرادها الأحلام الكبيرة، بَيْدَ أنّ المحيط الاجتماعي والشرط التاريخي الموضوعيّ لم يُقَدّمْ مناخاً مناسباً لنجاح هذه العصبة أو سيَادة الدولة القوميّة، وَرُبَّما يَكْمُنُ عُذْرُ الكاتب هُنا في أنّه إنمّا يُحلّل الظاهرة الاجتماعيّة السياسية ويَجْعلُ العملَ الأدبيَّ جزءاً من هذه الظاهرة،

أمّا صياغة الحلول المُبَاشرة واعتماد الخطابة والوعظ لمعالجة معضلات الأمّة، فأظنّه أمراً يخرج من دائرة الفنّ الروائيِّ وجماليّاته.

-٢- موسى والعبد الصّالح (مصادرة الرؤية وقتل الإرادة):

تمضي الرواية مُلحَّة على مقولتها المركزيّة المتمثلة بإدانة «المجمل القَمْعِي السائد حالياً وتاريخيَّاً، والذي تعرَّض له الإنسان العربي مُنْذُ بداية تواجده(؟) الإنساني حتَّى الراهن..»(٣٣)؛ مُعوّلةً على الكشف والتعرية لهذا المُجمَل الثقافي مضيئة مرّةً أخرى مَسْألة مُصَادَرَةِ السُّؤال العربيّ وخنق حريّة الكلمة والتعبير. وقد توسَّلت الرواية هذه الأطروحة باستلهام قصّةِ سيِّدنا موسى عليه السَّلام والعَبْد الصالح. ويتجلّى امتصاص النصّ الروائي للقصّة القرآنية في بعض مظاهر السَّرْد الخارجي والتشابه في مُجْمل الأحداث، على أنّ المعاصر يفترق عن النصّ المهاجر في النتائج، ويأتي التشكيل الجديد مخالَفاً في رؤيته للقصة القرآنيَّة، وبهذا يتخلّص «النصّ الغائب من سياقه الأصلي ليصبح...جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة»(٣٤). والحقيقة أنّ هذا الموقف السلبي تجاه نتائج النصّ الداخل لم يأتِ تجريبياً وَحَسْب وإنّما وُظِّفَ بنجاح - في نظري- لفضح البنى الدينية/بالمخيال الشعبي، بالقدر الذي يُعرّي فيه البنى السياسيّة والاجتماعيّة. النصُّ يعتقد ابتداءً أنَّ الإنسان سُؤال متجدِّد، والسَّؤال بذاته كشف ومعرفة ينتهي بصاحبه إلي اليقين واحترام الذات وحماية الإرادة. وغياب السَّؤال جمود أو مَوْت ووقوف عند نقطة ما من الحياة لا تُتَجاوَز. ومن هنا يكون السَّؤال خصوصيَّة إنسانية يُفْضِي بالضرورة إلى انفتاح على نهاية قد تكون فاجعة فاضحة، وقد تكون تنويراً ومصدر سعادة. والحكاية المولّدة في متاهة الأعراب تحاول إلغاء السَّؤال لتخلق بذلك تنافراً بين النصّ القرآني والنصّ الروائي.

يقدِّم النصُّ الروائي قصّة موسى والعبد الصالح باقتضاب وتكثيف؛ إذْ يطلب سيّدنا موسى من العبد الصالح أنْ يطلعه على ما لا يَعْلم؛ لأنّ علم هذا العبد إنّما هو من جانب العلم الغيبيّ الذي وهبه الله أيّاه، غَيْر أنَّ هذا الصالح يشكّك في صبر موسى على سلوكه وإنْ كان الأخير رسولاً. ويأتي إصرار موسى على طاعة العَبْد بَحْثاً عن الحقيقة، ثمَّ تتوالى المشاهد التي تبدو في ظاهرها مناقضة للمنطق الإنساني المحدود: يخرق العبد الصالح السفينة فيعرِّضُ ركَّابَها للخطر، ممَّا يثير استنكار موسى، فيعاتبه الرجل ويذكرّه بوعده، ويعتذر النبي، ثمّ يقتل الرَّجُل غلاماً ويستنكر موسى الأمر ثانية..ويقيم الرجل جداراً يكاد ينهار دونما أجْر يتقاضاه في مجتمع بخيل ممّا يشي بالتّناقض في الفعل، ويتكرّر الاستهجان والاعتذار، وتكون النتيجة: ١- تقديم مُسوِّغات مقبولة إنسانياً للنبيّ، ٢- أنَّ العقوبةَ- إنْ جاز التعبير- لم تتجاوز الفراق.

أمّا الرواية فتقدِّم سيِّداً و مجموعةً من الرِّفاق، يطلبون منه أنْ يَفُضَّ عليهم من علمه

ويوقفَهُمْ على سرِّ الحياة، فيحذّرهم «السيَّد» من عدم الصبر على سلوكه الذي يبدو من ظاهره منكراً أمّا باطنه فحقّ -على وَفْق تعبير السارد- ثُمَّ تتوالى مشاهد تخريب العمران وهدم المباني وَحَرْق الاشجار والإبادَة الجماعيّة والقتل المجّاني وتدمير الموروث وتزييف التاريخ..وعندما يحاول أيَّ «رفيق» استنكار ما يبدو له قاهراً خارجاً عن المقبول الإنساني يكون مصيره القتل بيد رفاقه..إلى أنْ نصل إلى «حسن الثاني»/السارد الثانوي ووجه البطل/ ورفيق آخر يبديان الاستياء ويرفض كلّ منهُما في النهاية قَتْل الآخر، يقوم السيّد نفسه بإعدامهما رَمْياً بالرصاص(٣٥). على أنّنا سَنُفاجأ في وقت لاحق من النصّ بظهور حسن الثاني كَفِكْرَةٍ تبدو معلنةً عن عَجْزها واستسلامها، فتتحوَّل لذلك صورة أخرى من صور القَمْع؛ يقول حسن الثاني:« انحلت عنّي عُرَى الولاية، وطويت عنّي أعلام الهداية، فَلَمْ يَبْقَ في فيافيَّ وبحار ظلماتي سوى الوحش والضّواري والشذّاذ»(٣٦) ،وبصرف النظر عن ظهور حسن الثاني في النصّ، وهو أمْر يكتسب أكثر من دلالة كما سنرى، فإنّه يبدو من عَرْض القصّتين ما يلي:

١- أنّ شخصيّتي النصّ القرآني نبيٌّ مرسل وَعبْدٌ صالح. وتشير بعض الروايات والتفاسير إلى أنّه الخضر(٣٧)، ويُفْهَم من هذه الروايات أنّ الخضر اكتسب حياة سرمدية لأنّه شرب من «عين الحياة» فَهُوَ حيٌّ إلى أن يخرج الدجّال، فإنّه الرجل الذي يقتله الدجّال ثُمَّ يُبْعَث..(٣٨). ويقابل شخصيّة الخضر في النصّ الروائي شخصيّة "السِّيد" بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من ظلال: رَجُل الدين الذي يدّعي العلم والمعرفة التي ينبغي ألاّ يسأل عَنْها مريدوه؛ المنظّر السياسيّ العربي الذي يدّعي أيضاً المعرفة المطلقة والحكمة الأبدية؛ والحاكم المطلق الذي يمتلك القوّة والحريّة المطلقة..وكُلُّهم يقفون بين الإنسان وحقّه في السؤال أو طلب التبرير والتفسير. أمّا الطرف الذي يقابل موسى في النصّ الروائي فهو الإنسان، وإنْ عُبِّر عنه في النصّ بـ «رفاق» التي تحيل إلى حركات سياسيّة وفكرية معاصرة.

يشير النصّ الروائي صراحةً إلى أنّ الإنسان العربيَّ مُصَادَرُ الحريّة تَفْكيراً وتعبيراً وفعْلاً.. فهو محروم من ممارسة حقّه الطبيعي في التساؤل عن مُسْتقبله أو حياته التي يعيش أو تراثه الذي ينتمي إليه، عليه أنْ يكون مستقبلاً دائماً منفعلاً لا فاعلاً، منفّذاً للأمر «يرى ولا يَسْمع». وتكمن المفارقة بين القصتين في أنّ الاطّلاع على علم الغيب لم يُعْطِ صاحبه الحقَّ في تَصْفية السائل، في حين تتمُّ تصفية الباحث عن المعرفة وسرّ الحياة في النصّ الروائي، وهو سلوك مدانٌ روائياً؛ لأنَّه مسؤول عن حالة التخلّف والتمزُّق والضَّعْف والخوف والتبعيَّة للآخر وانعدام الثقة وخراب العلاقات الإنسانيّة وغياب الوَعْي السياسي(٣٩) في مجتمع الرواية الذي يُعدُّ جزءاً من الظاهرة الاجتماعية والسياسيّة العربيّة المعاصرة.

إنّ النصّ القرآنيَّ يعترف بمشروعيّة السؤال ويقدِّم إمكاناتٍ متعدَّدةً للإجابة، والقرآن

في هذه القصة وفي غير موضع يحترم العَقْل والتفكير والبحث عن الحقيقة، ولهذا تطالعنا كثير من الآيات الكريمة التي تجعل السُّؤال والتفكير والحوار محوراً لها، ويأتي السُّؤال في الغالب جماعيّاً بضمير الجماعة (هُمْ) ليشير إلى حقّ الناس جميعاً في البحث عن المعرفة واليقين، بل يتضمَّن النصُّ أحياناً مَعْنى المُسَاءَلة، وغالباً ما يُتْبَعُ السُّؤال بإجابة مُقْنعة تَحْملها كلمة «قُلْ»: « يسألونك عن الساعة إيّان مرساها قلْ..»(٤٠) «يسألونك عن الشهر الحرام قتال فيه قل قتَال فيه كبير»(٤١) « يسألونك عن الخَمْر والميسر قُلْ...»(٤٢)، «ويسألونك عن اليتامى قلْ..»(٤٣)..الخ. وفضلاً عن ذلك فإنّك ستجد إيقاعاً هائلاً لمعاني التفكير، والتدبير والعقلنة، والعلم، ...الخ.

وصَفْوة القول إنّ القرآن الكريم حرّر العقل من الخوف والخرافة ،والجَهْل والتخلُّف، على أن امتصاص النصّ الروائي للفكرة التي تحملها القصة القرآنية جاء مخالفاً؛ إذْ يَسْمو من يُسْأل/ السيّد على شخصيّة الخضر، ويتجاوز أيضاً النبّوة « فلا يُسْأل عمّا يفعل». وإذا كان صاحب السؤال في القرآن نبيّاً، فإنّ النظير الروائي ينبغي أنْ يحمل رسالةً ويدافع عن مبدأ ويبحث عن يقين ، لكنّه لا يظفر بذلك لأنّ « عَبْده الصالحَ» تجسيد للرّاهن القائم على الإرهاب وخنق الحُريّة، ويكون « سرُّ الحياة» الذي أشار إليه النصّ - قَتْلاً للحياة نَفْسِهَا!

٢- أنّ بعث حسن الثاني في النصّ تجسيد لصورة الجلاّد والضحيّة، وهذا يُناقض ما هو معروف عن شخصيّة الخضر في الكتب الدينيّة والأساطير، فبينما يقف الخضر رَمْزاً للحياة الأبدية بما وُهِب من علم وتقوى، يكون السيّد -روائيّاً- رمزاً للشرّ والقَمْع والزوال. وينال حسن الثاني الضحيّة حياةً أبديّة بدلاً من السيّد -وعلى الرغم من أنّه في ممارساته إنسان يعتوره الخير والشرّ فإنّنا نجده يتجدّدُ دائماً، ليس لأنّه رَمْزٌ للخير الحيّ أبداً، وإنما ليكون أداة للتعرية والكشف. فحسن الثاني -من منظور روائي- صاحب رسالة، رَمْزٌ يظلُّ حيّاً وكأنّه إلياس الذي ظلَّ حيّاً كالخضر كما تذكر الأساطير(٤٤) -هذا بصرف النظر عن افتقاره إلى الديمومة في الدعوة إلى الحقّ والعَدْل.

وربما تشير الحياة الأبديّة للخضر إلى خصوصيّة السيّد العربي في النصّ الروائي، هذا السيّد الذي يُصَادِر الفكر والكلمة، والحياة الأبديّة هُنا تشي بأنّ هذه الخصوصيّة لا تمثّل مَرْحَلةً تاريخيّةً، وإنمّا هي ميّزة لاصقة بالثقافة العربيّة المدانة أبداً كما يبدو من منظور روائيّ.

٣- أنّ الإفادة من النصّ القرآني أسهمت في تقديم رؤية النصّ للقارىء بإحالتها المُباشرة إلى القصّة القرآنيّة، وبهذا يكون التّناص قد أدى غرضه واستحال بذاته رسالة إلى المُتلقّى. على أنّ الكاتب لم يكتفِ بالمواقف والأحداث المتشابهة فقط، وإنمّا أسْرف في الاعتماد على اقتباسات لُغويّة/مفردة وتركيباً -أثقلت النصّ الروائيَّ وجَعَلت من التّناص اقتباساً

مباشراً لكثير من الآيات القرآنية، دون أنْ تضيف جديداً إلى بنية السَّرْد التي تحيلُ إلى النصّ القرآني مُبَاشرة(٤٥). وتجدر الإشارة هُنا إلى أنّ الكاتب استطاع أنْ يَمْزج السيرة الشعبيّة بالقصّة القرآنية باعتماده على الغريب والعجيب وخاصّة عندما وصف السَدّ العظيم الذي تحيط به الجنان حتى أنّ المرأة تمشي من بيتها إلى بيت جارتها وعلى رأسها إناء، فلا تصل إلى بيت جارتها إلاّ وهو ملآن بالفواكه دون أنْ تمسَّ منه شيئاً.. والرجل يمشي تحت ظلال الأشجار شهرين، فلا تصل إليه الشمس(٤٦). وعند وصف الصبيّة يقول السارد: « وإذا بغمامة أشبه بسرب حمام أبيض تحلّق فوق رأسها وتقيها شرّ القيظ»(٤٧). وربّما كان من السهولة بمكان إدراك مدى امتصاص النصّ الروائي لأسلوب المبالغة والإيغال في الخيال الذي تتميَّز به ألف ليلة وليلة، خاصّة ونحن نعلم أنّ الفعْلَ الذي تمَّ من السيد استغرق وَقْتاً قصيراً .. بينما يشير الوصف للسدّ والجنان مثلاً إلى أنّ « الرجل يسير تحت ظلال الأشجار شهرين ...» وهو أمرٌ تبدو فيه الفانتازيا جليّة، ورُبمّا أراد السارد الإفادة من إمكانات الليالي العربيّة في توظيفها للخيال الشعبي المتّكئ على الجنّ والعفاريت .. لاختصار المسافات(٤٨).

-٣- قابيل وهابيل (الخطيئة الأولى) :

مُنْذُ الصفحة الأولى من الرواية يَلْمَسُ القارىء ضياع الإنسان العربي في صحراء التيه العربيّة ضمن زمن مُطْلَق يمتدُّ في جذوره حيناً إلى آدم ويستمّر ليقترب إلى اللحظة المعيشة حيناً آخر؛ فالسارد مُمَزَّق يفتقر إلى الهويّة ويعيش حالة يأس كاملة؛ وهو -وَفْقَ تعبير النصّ- «الضحيّة الكاملة والفجيعة المُضْحِكة»(٤٩). وقد يضع القارىء يده على بَعْض أسباب هذا الاغتراب والضّياع؛ فهو -السارد- الإنسان العربي المقهور- مُشيَّأ، يعيش في حالة تيه، هامشيّ، يفتقر إلى الوعي وامتلاك الإرادة: «أنا الرجل الذي رأى ..وَلَمْ يَسْمع»(٥٠)! وما يعيشه ما هو إلاّ نتاج ثقافته سياسيّاً واجتماعياً، فهو جزءٌ من مجتمعه جلاّدٌ وضحيّة. وهُنَا يُظْهِرُ النصّ امتصاصاً مكثفاً لمأساة الخطيئة الأولى ينسجم مع مقولة الرواية : ثنائية المطارِد والمطَارَد(٥١)، حيث التعايش الغريب في نظام اجتماعي يتجاور فيه الحق والباطل والخير والشرّ والتخلّف واستهلاك المُنْتَج المُعَاصِر.. وهذه الثنائيات تشكِّل الصَّراع المستمر في النصّ الروائي الذي عُبِّر عنه بوسائل كثيرة؛ حيث يَسْتَلْهم الرزَّازُ هُنا قصَّة قابيل وهابيل كما وردت في الكتب المقدسة والأساطير الشعبيّة(٥٢)؛ إذْ كان قابيلُ مزارعاً وأخوه هابيلُ صاحِبَ غَنم، فقرَّب الأوّل قَمْحاً والثاني قرباناً من خيار غَنمه؛ فقبل قربان هابيل ورفض قربان قابيل، فقتل الأخير أخاه.

وها هو جدّ حسنين في الرواية يحكي له عن قبيلته التي تشتَّتَتْ، فقد كان جدّه الكبير آدم بدويَّاً يأنف الزراعة، كان ضدّ الاستقرار والفلاحة، إنّه صعلوك أصيل ثار ضدّ الاستقرار

المحتوم .. وانتهى نهاية أشبه بنهاية هابيل الراعي على يد أخيه قابيل المزارع .. وفي النهاية عزم الجميع على التضحية بآدم وعصبته، وهكذا حدَث، غَيْرَ أنَّ أحد أحفاده نجا ..ثُمَّ اغتيل؛ لأنّه كان ينشر الأَرَقَ والقَلَقَ وباءً بَعد أنْ ترك ذريَّةً ظَلَّتْ حَيَّة(٥٣). إنّ هابيل يظلُّ رمزاً للإنسان المقاتَل المطارَد، وقابيل رَمْزاً للمهيمن القاتِل، وفي كلّ عَصْر يحمل قابيل صورةً تختلف عن سابقتها، ولكنَّ النَتيجة تكون واحدةً: القَتْل والمصادرة. والساردُ جزءٌ من هذا التاريخ الممتدّ شاء ذلك أم أباه. وتشير الرواية بكلِّ صفحاتها إلى أنّه -بفكره ومبدئه- مصدرٌ للقلق؛ لأنّه يشكّل خطراً على الباطل، ولهذا نجد أنَّ امتداد هابيل يُقدَّم -روائياً- صعلوكاً يرمز إلى الحرية والتمرّد والثورة كما أشرنا سابقاً.

ويلحُّ النصّ على مأساة الخطيئة الأولى وتَجليَّاتها عَبْر التاريخ حين يتحوَّل قابيل إلى ذئب ينفصم إلى ألف ذئب وذئب، يستمرّ في حقده وقَمْعه «منذ أنْ كان إلى العثمانين..إلى جعفر النميري..»(٥٤) نجده في كلّ زمانٍ ومكان عدوّاً للحياة، محارباً لقيم الخير والحب وإنْ كان يَلْبَسُ لكلِّ مَوْقف لَبُوسَهُ. ولكي يَجْلُوَ لنا النصُّ مَسْألة الامتدادَ هذه يعرِّج بإشارة خاطفة إلى مَأساة الحسين « ذي الغُرَّة الخضراء» الذي يبحث عن قيم الحقّ والعدل والتضحيّة، الذي يصبح «النداء باسمه إشارة رمزيّة للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينيّة والشعبيّة معاً في سبيل الموقف»(٥٥)، فضلاً عن أنّه يقف مُعَادلاً لهابيل الضحيّة ولآدم المطارَد، فيبقى رَمْزاً للشهادة يعيش في ضمير الأُمّة على شكل طقوس وممارسات يمثّلها في الرواية «أبو التوت» الذي يلطم في عاشوراء.يضرب رأسه بسكّين(٥٦). والسارد جزءٌ من هذه الطقوس مسكون بكلِّ ما يختزن في الذاكرة الجماعيّة، بأحفاد قابيل وهابيل، إنّه فرد من أمّة فيها الحسين بن علي وفيها القائد الذي يعترض قافلة الحسين مرّة ويخلي بينها وبين الطريق أخرى «حتّى بلغ بهم كربلاء .. فتركهم يُنيخُون هناك»(٥٧) حيث الفجيعة والموت الجماعي، ويظلّ الإنسان العربي الذي يَفْضَحُهُ النصُّ جلاّداً وضحيّة «وأنا كيف أَفْصِلُ بيني وبين أبائي وأجدادي الذين تنقّلْتُ بَيْنَ أصلابهم جيلاً بَعْد جيل. كالبدو الرُحّل أتنقل من الأصلاب الملغزة إلى الأرحام المُذهلة. أمتزج بالبطون والفروع النائية في الفجيعة. نتاج أفخاذ مُتشعّبة وسلالات من بنَات القَدَر ضاربة في الأزل. مضرّجة بالأوبئة النورانيّة»(٥٨). وعلى الرغم من أنّه تمثيلٌ لهذه الثنائية (الضحيّة والجلاّد) فإنّه يتشوَّق إلى حَمْل الرسالة التي تؤرّقه وتحرقه، فيحاول أنْ يقبض على جَمْر الوعي ليحافظ على المبدأ وينبذ المخزونَ في الذاكرة العربيّة على شكل لا وعي جَمْعيّ.

ومهما يكن فإنّ التصاق الوعي باللاشعور يَنْسَجِمُ إلى حدّ كبير مع الحدث الروائي الرئيس؛ إذْ ينفصم حسنين إلى شخصيَّتين: حسن الأوّل وحَسن الثاني، تختلط أدوارها بشكل مربك، وتمتزج في نفس كلٍّ مِنْهُما نوازع الخير والانتماء والبحث عن الحقّ من جهة، ونوازع الشرّ

والمطارَدة والإرهاب من جهة أخرى. ففي الوقت الذي يبرز فيه حسن الثاني ضحيّة هارباً بالمبدأ -كما رأينا- فإنّه يَسْتحيل في غير مَوْقف قاتلاً مصادِراً للفكر مُنْتحِلاً، وهو رغم امتداده التاريخي رَمْزاً للمطارَدِ المصادَر يمثّل وجهاً آخر نقيضاً. وقد أضاء النصّ هذه المسألة بانفتاحه على قصّة يوسف وذلك في فقرة عنوانها « حكاية الجُبّ»، حيث يَسقُط حسن الثاني في جُبّ ويُفاجأ بوجود غلام يشعُّ من عينيه ضياءٌ خرافيٌّ -يرى أنّه الغلام المبارك الموعود الذي سيقضي على الفساد والظلم وينشر العَدْل ويعيد صياغة العالم ويعمل على تغيير مَجْرى حياة الناس ..(٥٩). على أنّ حَسن الثاني يقتل الغلام ويغتال الحُلُم، وعندما يأتي الناس بحثاً عن الغلام يكتشف حسن الثاني أنّه أصبح رَمْزاً للبركة والحياة «هكذا وجدتُ نفْسي مُبَارك القوم ومنتظرهم الموعود»(٦٠). إنّ هذه الحكاية تشير إلى أنَّ الحُلُم في تغيير الواقع يحارب ويتعرّض للاغتيال، وأنَّ مَنْ يحاول ذلك يجد نَفْسَهُ غريباً كغربة يُوسف عليه السَّلام. والمقارنة بين يوسف والغلام تنطوي على سَعْي كُلٍّ منهما إلى إشاعة قيم الخير والعَدْل والسَّعادة. على أنّ احتلال حسن الثاني موقع الغلام في الرواية يجعلنا «نَلْتَقِي بقلْب الدلالة، فيوسف الفاعل الإيجابيّ، نجده هُنا قد تحوّل في النصّ إلى قاتل، هذا التغيير يتعمدّه الروائيُّ لِطَلْسَمَة الحدث ولتوغّله في أجواء فانتازيَّة تَخْدم المقولة الرئيسة في النصّ/ لا معقوليّة هذا الذي يحدث»(٦١).

التّناصُ البنَائيُ

إنَّ المقـصـود بـالتناص البنائي هو تداخل الأجناس الأدبيَّـة؛ حيـث يُقـاطـع السّـرد الروائي المعروف بأجناس أدبيَّة أخرى وأنواع من السَّرْد التقليدية وخطابات لغوية ليست من جنسه(٦٢)، وإذا ما أمكن القول إنّ الحكاية العربية القديمة المتمثّلة في السير الشعبيَّة والمقامات وأشكال الإخبار المتعدّدة تكوّن أشكالاً أدبيَّة لها خصوصيتها (من حيث البناء وطرق السَّرْد) وإنْ كان بعض هذه الأشكال يُعدُّ عند بعضهم أجناساً محتضرة ميِّتة تاريخياً(٦٣)، بمعنى أنَّها لا تستخدم استخداماً مُسْتَقلاً -فإنَّ امتصاص هذه الأشكال الحكائيّة أو غيرها من أساليب التعبير (الشعر مثلاً) يُعدُّ ضَرْباً من دخول جنس على آخر أو «جدليّة باطنيّة بين أكثر من جنس أدبي»(٦٤)، بل تُعدُّ مظهراً من مظاهر التّناصّ، وقد دعا فردويك جامسون إلى مقاربة تناصيَّة للأجناس الأدبيّة(٦٥) .

لقد عوَّلتْ معظم الدراسات التي احتفلت بمفهوم التّناص على كشف العلاقة بين النصّ المعاصر والنصوص الغائبة دلاليّاً، وأغفلت في الغالب مَسْألة تداخل الأجناس الأدبيّة، كما أنَّ الدراسات القليلة التي التفتت إلى هذه الناحية الأخيرة اهتمَّت بالنصوص الشعريَّة واجتهدت في تسمية هذه الظاهرة النصّيَّة بـ«التناص الإيقاعي»، «أي ما يفتح بُنية النصّ الإيقاعيَّة ويتخلّلها في موضع أو أكثر، مُحْتَلاً مساحة واضحة في النصّ مختلفة من حيث بنيتُها الإيقاعيّة الخاصّة عن بُنية النصّ وسياقه العام»(٦٦). وهذه الظاهرة تَشْمَلُ اختلاط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة، وتناوب مقاطع من الشعر العامودي مع مقاطع من الشعر الحُرّ ...(٦٧). ومن الجليّ أنَّ هذه التداخلات مُقتصرة على موسيقى القصيدة ولذا أطلق عليها «التَّناص الإيقاعي» .

والبناء الروائي المعاصر -كالقصيدة الحديثة- نصٌّ منفتح يُقاطع أحياناً بأنواع من السَّرْد القديمة أو أشكال تعبيريّة مختلفة قديمة ومعاصرة كالمقامات والسيّرة الشعبيّة والشعر... وقد كان ممكناً اقتراض مصطلح «التَّناص الإيقاعي» من نقد الشعر للتعبير عن هذه الظاهرة، لولا خشية الباحث من أنْ يصبح المصطلح مُلْبساً ومضلّلاً في قراءة الرواية بالذّات؛ لأنَّ الإيقاع في الرواية يحمل دلالات مختلفة كالتكرار مثلاً . ومن هُنا فإنَّ استخدام «التَّناص البنائي» يبدو أمْراً مبرّراً، ليدلّ على إفادة النصّ المعاصر من تقنيات سردية قديمة وانفتاحه على أجْنَاس أدبيّة قديمة ومعاصرة مختلفة في بنائها عن بناء النصّ . ويمكن أنْ يُعَالجُ ضمن هذه الظاهرة: دخول الحكاية الشعبيّة والليالي العربيَّة، وإشارة النصّ إلى بعض عناصره ومكوّناته الفنيّة (رواية النصّ) :

١- السيرة الشعبيَّة

غنيٌّ عن البيان أنَّ استلهام أشكال السَّرْد التُّراثيَّة أمْرٌ مألوف في التَّعْبير الفنيّ الحديث؛

فقد أفاد بَعضُ روّاد النَّهْضة من المقامات -مثلاً- في كتاباتهم، وزاوج آخرون (كالمويلحي مثلاً) بين المقامة والرواية. وقد استمرَّت هذه المحاولات في القرن العشرين؛ بل أصبحت منهجاً لدى كثير من المُبْدعين؛ فقد كتب طه حسين «أحلام شهرزاد» وفاروق خورشيد «سيف بن ذي يزن»، ونجيب محفوظ «ملحمة الحرافيش»، و«ليالي ألف ليلة» و«رحْلَة ابن فَطُوّمة»(٦٨) وأفاد كُتّاب القِصَّة القصيرة والأقصوصة من أساليب التراث السَّردي كمحاولات يَحْيَى الطاهر عبدالله في «حكايات للأمير حتى يَنَام» وجمال غيطاني في غير عمل .

ولا رَيْبَ في أنَّ مؤنس الرزَّاز على وَعْي كبير بالأشكال الحكائيَّة التقليدية، يبرز ذلك من خلال أعماله الروائيَّة ولا سيَّما «متاهة الأعراب» التي لا يملك القارئ لها إلاّ الاعتراف بهَيْمَنَة بعض هذه الأشكال وتقاطعها مع النصّ الروائي، سواء أكان ذلك بأسلوب مُبَاشر؛ إذْ يَحيل النصُّ الروائيُّ القارئَ إلى الأشكال القديمة عن طريق المفردة والتركيب والأسماء والأجواء العامّة -أم بطريقة ضمنيّة يكشفها البناء العام «للحكايات» المتضمَّنة التي تتميَّزُ عن البناء الروائي بطريقة سَرْدها أو باكتسابها عناوين فرعيّة تجعلها تنتمي إلى أبنية حكائيّة داخلة على السِّياق الروائي، وذلك عندما يَلْجأ الكاتب إلى عَنْوَنَة فقرة بـ«حكاية ...» وأُخرى بـ«ليلة» و«ليلة أُخْرى» ... مميّزاً ذلك عن نهاراته التي تشيرُ إلى العودة إلى بنية السَّرْد الروائي الرئيسة :

(١) يتجلَّى التشابه بَيْنَ الليالي العربيَّة وحكايات «المتاهة» بالتَّعْويل على قوالب لفظيَّة وتراكيب قديمة تُشَكِّل إيقاعاً ثابتاً في هذه الحكايات مع اختلافات يسيرة. فمنذ أول إحالة مُبَاشرة إلى ألف ليلة وليلة في حكايات حسن الثاني أو شهرزاد، يلاحَظُ أنَّ الهدف الظاهر من هذه الحكايات هو الحيلولة بين السارد المطَارَد حسنين و الإقدام على الانتحار؛ فظهُور حسن الثاني/ الوَجْه الآخر لحسنين حالَ بين السارد و الانتحار(٦٩)، وعندما تراءى للسارد أنَّه يرى طيف شهرزاد يجدها تبرِّرُ له ظهورها: «اعلم يا عزيزي أنّني شهرزاد حفيدة حسنين ذياب الآدم، جِئتك كي أحرِّرك من الرَّغْبة في الموت بالحكاية ...»(٧٠). فالهدف المُباشر للحكاية أصْلاً في النّصّين كليهما هو مواجهة القتل؛ فشهرزاد في الليالي تحاول الاحتفاظ بحياتها عن طريق الحكاية، أمَّا في «المتاهة» فهي تمنع البطل من الانتحار؛ لأنَّها وَجْهٌ آخر للبطل وصدى له، تكمل ما كتب وتصوِّب مسيرته ورؤيته، ووجودها تأكيدٌ لإصراره على خلق العالم البديل كما تخيَّلَهُ في ما أسماه بمسوَّدة «العمل»، وإنْ انحرفت بمسيرة السَّرْد فيما بَعْد . ومن الصيغ التي تشكِّلُ إيقاعاً ثابتاً في «حكايات» الرواية البدايات والنهايات، وقد تبدو البدايات مختلفة عن الليالي العربيَّة، ولكنها تؤكدٌ بإيقاعها علاقة الحِوَار البنائي بين الرواية والنصوص الأُخْرى: يغلب على «ألف ليلة وليلة» البدء بصيغة «بلغني أيُّها الملك السعيد»، وأحياناً تتّكئ شهرزاد على صيغة «يُحْكى أنَّ ...»، في حين يلتزم السارد للحكاية/ حسن الثاني أو شهرزاد في الرواية بلازمة قلَّما تتغيَّرُ؛ فغالباً ما يطالعنا

ســارد الحكاية بـ«اعلم يا عــزيزي أنَّ حكايتي ...»[٧١] أو «اعلم يا عــزيزي ...»[٧٢] أو «سأحكي لك يا عزيزي عن حياتي السابعة، فهي غريبة عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر ...»[٧٣] وهي صِيَغٌ تحيل حَتْماً إلى البناء السَّرْدي في الليالي العربيَّة .

أمَّا النهايات فتتّفق مع نهاية كلِّ حكاية في الليالي العربيَّة، حيث تقف شهرزاد عند نقطة معيّنة من السَّرْد دون أنْ تكمل الحكاية تشويقاً للملك لمتابعة الحكاية في ليلة لاحِقة –وهو أمْرٌ يشبه إلى حد كبير التقنيات المستخدمة في الأعمال الدراميّة التلفازيّة ذات الحلقات– وغالباً ما تكون الجُملة الفاصلة بين كلِّ ليلة وأخرى: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المُبَاح». وتستخدم الرواية التركيب ذاتَه باختلاف يسير؛ إذْ يقول السارد الرئيس: «أشرق الصَّباح فسكت حسن الثاني عن الكلام المُبَاح»[٧٤]، ويلي ذلك «نهار» حيث العودة إلى سَرْد الوقائع اليوميَّة في الرواية، وأحياناً يقول: «وهُنا أشرق الصَّباح ... المُبَاح»[٧٥]. وبعد كلِّ خاتمة للحكاية نعود إلى مستوى القصّ الرئيس في الرواية حيث يَقْطَعُ السارد السَّرد بضمير الغائب لِيَنْتَقِلَ إلى السَّرْد بضمير المخبر عن نَفْسه مكملاً بذلك السّرْد القصصي في زمنه الروائي .

والحقيقة أنَّ السَّرْد لم يكتف بهذه الصيغ في مَتْن الحكايات المتقاطعة مع بناء الرواية، وإنمَّا استخدم قوالب تحيل إلى أساليب السَّرْد التقليدي من حديث شريف، وتأريخ، وقصص الأنبياء، ورواية الشعر، والقراءات، وأوجه الإعراب، لكنَّه يُعَوِّلُ كثيراً على أساليب السَّرْد الشعبيَّة، فغالباً ما تطالعنا تعابير مثل: «ويقول الرواة أنَّ سرباً من اليمام حَلَّق فوق رأسه...»[٧٦]، أو «قيل إنَّه ليس ...»[٧٧]، أو «قيل إنَّه عادَ ...»[٧٨]، أو «وقال قائل ...»[٧٩]، أو «وفي رواية أُخرى ...» أو «وبلغني أنَّ ...» أو «وذهب فريق ... وذهب آخرون ...»[٨٠] . وكُلُّ هذه الصّيَغ والتعبيرات اللغوية توحي للقارئ بأنّ ما يُرْوَى شفهي قُيِّضَ له أنْ يُكْتَب، ومن هُنَا فلدى القارئ مجال رَحْب للاختيار من خلال الإمكانات اللغوية المتعدّدة، والبحث، بَعْدها، عَمَّا يظنُّهُ حدثاً حقيقيّاً مُوْهَماً به، أو طرح كلّ الروايات الواردة. وإذا كانت الأشكال اللغويّة هذه تدلّ على شفهيّة القصّ، فإنّ هذا ينبغي أنْ يُحيلَ إلى ماض بعيد، ماض في الشكل– يشير إلى ما قبل التدوين وكأنّه جزءٌ من الحياة الشعبيَّة، وبهذا يُفْصِحُ النصّ عَنْ محاولة التعبير عن الحريّة الضائعة في ظلِّ مصادرة الكلمة المكتوبة !

وإذا ما عُدْنا إلى محاولة امتصاص الشكل السَّرْدي في الليالي العربية، فإنَّنا نَلْحَظُ التداخل السَّرْديّ «تضمين حكاية داخل حكاية أُخرى»[٨١] واضحاً. فالرِّوائيُّ –كما رأينا– يقطع السَّرْد القصصي بما يُسمَّيه «حكاية» أو «ليلة»، ويَتْبَعُ ذلك «نهار» يعود فيه السارد إلى بنية القصّ المعاصرة. ولا يَعْني ذلك بحال من الأحوال أنَّ الحكايات الدَّاخلة مُنْبَتَّة عن السياق

العام- كما قد يتبادر إلى الذّهن من القراءة الأولى- بل هي حاملة له، مسخّرة لإضاءة الرؤية والشخصيَّة في الرواية، فتكون في التحليل النهائي ملتحمةً عضوياً مع العمل .

في الليالي العربيَّة يكون السَّرْد مُتَنَازَعاً عليه: تقوم شهرزاد مستخدمة تقنية المُخْبر عن نَفْسِه بالتمهيد للحكاية، لكنّها نادراً ما تشارك في الحَدَث (سوى في بداية الليالي ونهايتها). يقتصر دورها على «فتح الباب أمام الشخصيَّات الأخرى (لتروي)... وكأنّها ليست ساردة حقيقيّة تتخيَّلُ القصَّ وتنسجه ... وإنّما تجعل نَفْسَها مجرّد (؟) حاكية، تحكي ما سمعته من غيرها باصطناع العبارة السَّرْدية الشهيرة : «بلغني أيُّها الملك السعيد»(٨٢)، وبعدها تَتَعدّد الشخوص الساردة إلى حدٍّ يَعْيَا على الحَصْر. أمَّا في النصّ الروائي فإنَّنا نجد أنَّ حسنين هو السارد الرئيس الناسج للأحداث حتى في الحكايات التي يُعْزى سَرْدها إلى حسن الثاني وشهرزاد. حقّاً، يبدو من ظاهر النصّ أنَّ هاتين الشخصيتين تقومان بالحكي، وكأنَّهما تقدِّمان ما وقع لهما، فيكون السّرْد شفهيّاً والمُسْتمع حسنين، على أنَّ حسن الثاني وشهرزاد شخصيّتان تمثّلان صورة للسارد الرئيس؛ فحسن الثاني مُنْفَصِمٌ عن حسنين، وشهرزاد طَيْف يوظّف لإكمال العمل الذي بدأه السارد كما أسلفنا، أيّ أنَّ الرواي «هو أحد أشكال المؤلِّف / أو السارد الممكنة ... إنّه المرجع الثابت الذي تقاس به الحركة في لحظة حكايتها لنفسها»(٨٣). تلتقي الراوية مع الليالي في استخدام الضمائر: يُسْتخدم في سَرْد الليالي: «ضمير المتكلِّم (شهرزاد) و ضمير المخاطَب (الملك)، وضمير الغائب قال، يقول (هو هي)»(٨٤)، وهذه التقنية واضحة في بنية الحكايات في متاهة الأعراب؛ إذْ نرى أنَّ المخاطب حسن الثاني وشهرزاد وبلقيس (وإنْ كانت الأخيرة شخصيَّة واقعيَّة فنيّاً)، والمخاطَب هو حسنين/السارد الرئيس، وأخيراً نلتقي برواة ثانويين (الغلام في حكاية حسن الثاني والجُبّ، والسِّيد، وعروة الوردي، والجنرالات الأجانب، وذئاب العَرَب ...).

وعلى الرغم من هذا التشابه بين الليالي والرواية، فإنَّ الأولى تختلف عن الرواية في أنَّ الحكاية في الليلة الواحدة لا تأتي مُكْتَملة، بل تُسْتكمل في ليال أُخَر، حيث تقوم شهرزاد بتقديم الشخصيَّات الفاعلة للأحداث، لتقوم كل شخصيَّة بتوليد حكايات جديدة. أمَّا في ليالي المتاهة، فإنَّ كلّ ليلة أو حكاية مكتملة تَحْمِلُ كُلَّ عناصر القصَّة: ففيها بداية ونمّو حدث يَصْعَدُ إلى ذروة ثُمَّ ينحدر إلى نهاية، وقد تترك الحكايةُ -أحياناً- نهايتَها مفتوحةً، وكأنَّ كلَّ حكاية تشكل قِصَّة قَصيرة لها حبكتها المستقلّة، على أنَّ مُجْمل هذه الحكايات يرتبط ارتباطاً كبيراً -عن طريق تقديم رؤى متجانسة ووجود شخصيَّة جامعة بين الشخصيَّات الساردة- بالحبكة الرئيسة في الرواية التي يغطّي حسنين المساحة الكبرى في سَرْدها، وبذا يُخوَّل حسنين عن طريق اشتراكه في السَّرْد والاستماع بالبحث عن المعرفة والتحليل والتعرية .

(٢) ولعلّ مما يُعدُّ من هذا الباب، أي محاولة إمتصاص نصّ الرزّاز لليالي ألف ليلة وليلة

والسِّير الشعبيَّة -هذا الخَلْق للأجواء العجائبيّة غير المألوفة في الرَّاهن الروائي، زيادة على ما يتّصل بذلك من الإفادة من المفردات والتراكيب والأساليب التراثية التي تحيل إلى فترات كثيرة في الثقافة العربية الإسلاميّة، وتأتي في الوقت ذاته متجانسةً مع بُنْية السَّرْد في «الحكايات» في النصّ الروائي، وتكشف أيضاً عن دلالات وإيحاءات متعدّدة تصف الحالة الراهنة اللامعقولة، وإنْ احتفظت بخصوصيّتها المرجعيَّة. على أنَّ أسمى غاياتها يتمثَّل في المقارنة بين عالمين؛ لأنَّ هذه الأجواء الفانتازيّة والاستعمالات اللغوية والأسلوبيّة تحمل إضافة إلى إشارتها إلى تاريخها التراثي -صِداماً حاداً مع الرَّاهن، فتكون بذلك وسيلة كشف وفضح مغلّفةً في كثير من المقاطع بالسخرية المُرّة .

يمكن أنْ نتتبّع هذه الأجواء الأسطورية منذ الصفحات الأولى من الرواية حيث يشير السارد بأسلوب غاية في المُبَاشرة إلى الأجواء التي تهيمنُ على بيت جدّه: «مسكون بالأشباح والقبائل المنقرضة والمهدي المنتظر وقصص الأنبياء وكرامات الأولياء ...»(٨٥). والحفيد في هذا البيت هو الحامل للفكر والمبدأ تحترق أصابعه من الإنشداد بين الماضي/ الجد المُتلىء بالميثولوجيا الشعبيّة، وبين الراهن الغربيّ التكنولوجي العلماني الذي لا يؤمن إلاّ بما يخضع للتجربة والاختبار كما يوحي النصّ .

وتتكرّر هذه الأجواء بوصف مباشر تقدّمه شخصيّات كثيرة في النص وخاصة في مَتْن الحكاية الداخلة، فعروة الوردي الصعلوك الثائر والرمز الحي الممتدّ في الزمان والمكان والممثّل لقيم الخروج والتمرّد، الذي يحمل على كاهله عبء الحلم الثقيل في التغيير والسَّعْي لإشاعة قيم العَدْل والحَقّ -يُفجَعُ بواقعه، ويعي تماماً أبعاد المأساة المتجسّدة -روائيّاً- بكلِّ ما هو غيبي يَنْأى دائماً عن الإنجاز والتحقّق، فها هو ابن الصحراء -عروة- يعي بأنَّها سَرَاب «يباب لا ينبت فيه سوى قصص الأنبياء وكرامات الأولياء ... وصحراء السَّراب تعكس مرايا ما حدث وما يحدث وما سيحدث في بلاد الشَّرق، حيث تجري الإشاعات والمعجزات والنبوءات والفتن والشعوذة منذ آدم وحوّاء»(٨٦). وهذا الاقتباس ينطوي على تأثر واضح بتقنيات الوصف في السِّير الشعبيّة حيث يهيمن الأسطوري واللاواقعي. ونلاحظ مثل هذه الأجواء الخرافية عند ولادة أبناء «ذياب الآدم» الأربعة: «ثمَّ انبثق الجنّ والسحرة والمشعوذون والشياطين، فَتَمْتَمُوا فوق رؤوس أبناء آدم ومسحوا على جباههم ثُمَّ اختفوا. وبزغ أولياء وأصحاب كرامات وأسياد مباركون فغمغموا ومسحوا بأيديهم على رؤوس أبناء الحسنين ...»(٨٧)، وبهذا «يكون الإيمان بالجانب غير المرئي من الحياة يشكلّ أحد الأُطُر التي تتحرّك فيها الرواية في بحثها عن (مَعْنى) وعن أهميّة ...»(٨٨). ويُحِيلُ السَّرد أحياناً إلى ألف ليلة وليلة مباشرة، فهذه شهرزاد تتحدَّث عن أحداث«عام الهول الثاني» وتقدِّم وَصْفاً لهبوط مظلّيين أمريكيين على الأرض العربيَّة -يذّكّر بحكاية السندباد- حيث يهبط الرجال «الذين سقطوا من أرحام طير الرخ

العجيب كالبيض ولم ينكسروا حين ارتطموا بالأرض»(٨٩). وهذا التشبيه ينطوي على سخرية واضحة؛ إذْ يُقَابل هُنا بين حاضر عربي متخلّف وواقع غربي متقدّم. وتتكرّر هذه السخرية في مواضع كثيرة؛ «فآدم» يشبّهُ مذياعاً عثر عليه مع ألماني جريح -حين هاجم الأعراب الخط الحديدي- بصندوق عجيب يشبه قُمْقماً حَجَزَ فيه الجنّ حوريَّةً باهرة، ويلحُّ آدم على ملاحقة «الحوريّة» في المذياع ويحطّمه ويتفجَّع بعد ذلك على مصير حوريته التي أحبَّ(٩٠). أليست هذه إدانة مباشرة وتعرية وسخرية مُرَّة من واقع الإنسان العربي وسلوكه في مواجهة هيمنة الآخر؟ أليست كشفاً للتناقض الحادّ بين تمثّل القيم القديمة ومعايشةٍ لواقع علمي؟ أليست صَرْخة في وَجْه هامشيّة الإنسان العربي في عَصْر العلم والمعْرفة؟؟ .

لقد لاحظنا أنَّ النصّ الروائي يعوِّل في لياليه على البنية السَّرْديّة للسير الشعبيَّة لُغَةً وأسلوباً من حيث اعتماده أحياناً على السجع الكامل وتساوي الفواصل: ففي حكاية الجُبّ يروي حَسن الثاني أنَّه خرج مع صعاليك العَرَب وأغاروا على قافلة من التّجار: «علونا ظهور الجياد، وسرنا بالخَيْل، ثُمَّ انحدرنا كالسيل، وانعطفنا متسابقين، ورمحنا متلاحقين، وتناوَبْنَا في النزال، واندفعنا كالجبال، وسقنا في الفجاج، وأثرنا العجاج، ولعبنا بالرِّماح، وتقابلنا بالصفاح، وانفجرت الهيازع، واهتزَّت الزَّعازع، فكم سبيت أَحْرار، وقهرت أخيار»(٩١). وتروي شهرزاد في حكاية أُخرى «عام الهول الأوّل»: «حدثت الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، والنوازل الهائلة، وفيه تتابعت الأهوال، وعَمَّ الخراب، وتواترت الأسباب، وتضاعفت الشرور، وترادفت الأمور، وانعكس المطبوع، وانقلب الموضوع، وتوالت المحن، واختل الزمن»(٩٢) .

وتكمن وظيفة التّناص الأسلوبي الذي يعتمد على السجع والإيقاع ... هُنا في محاولة السارد الولوجَ بالقارئ إلى أجواء الحكاية التقليديّة الشعبيّة ودفعه إلى تقبُّلها؛ ففي النصّ إنعاش للذاكرة (إذْ يربط القارئ بين ما قرأه في السيرة والمقامات وبين ما يقرأه في الرواية)، فيقتنع القارئ بأنَّ ما يقرأه إنّما هو سيرة شَعْبيَّة تعتمد الأسطورة، ويبالغ فيها بتصوير عظمة الإنسان، ينتقل القارئ إلى أجواء الخيال الشعبي والفروسية القديمة التي تصف بمجملها حالة اجتماعية وثقافية تنسجم مع عَصْرها، وكأنَّ ثَمَّة تخطيطاً مشتركاً بين الكاتب والمتلقي بالاستناد إلى مجموعة مقبولات وأعراف(٩٣) بمعنى أنَّ الكاتب مدركٌ لمنزلة القارئ ودرجة وعيه للإشارات المرجعيَّة. على أنَّ القارئ لا يلبث أنْ يستيقظ عندما ينتقل إلى "نهارات" الرواية، فيعيش الحياة العربيّة المعاصِرة، ويدرك عندها أنَّ التناص همزة وَصْل بينه وبين الروائي، وأنَّ ما يراه معاصراً مُتَلبّس بقيم وسلوكيَّات واعتقادات لا تنتمي إلى هذهِ المرحلة. فالنصّ بأسلوبه وامتصاصه للسيرة يعبِّر عن حالة حضارية وتاريخيّة مُعينة، ولكنّه باتّصاله والتحامه بالبناء العام للراهن الروائي يُعدُّ جزءاً من الهمّ المعاصر، ويكون استخدام التَّناص

وسيلة لإعادة صياغة الواقع، حيث يكشف تجاورُ الخطابات اللغويَّة المنتميّة إلى عصور مختلفة (الماضي والحاضر) عن حالة التناقض في الواقع العربي، ومن الجليّ هُنّا أنَّ الحديث عن الخيل والمطاردة والرماح والفروسيّة ... بعد الحديث عن الطائرات والتكنولوجيا(٩٤) يحمل كثيراً من معاني المفارقة. وكلّ ذلك يشكلّ إدانةً لفترة من التاريخ كان العربي يهاجم فيها سكّة الحديد بالسيف، ويعتقد أنَّ الطائرات «ملائكة أرسلتها السماء» والسارد يضع التخلف وجَهًا لوجه أمام التقدم بصرف النظر عن المغزى التاريخي والسياسي الذي تحمله معارضة الأعراب للخط الحديدي -كما أنَّه يُلحُّ على السخرية من الشخصيّات المباركة ويهزأ من البطولات الخارقة .

ومرَّة أُخرى ينبغي الإشارة إلى أنَّ الكاتب استخدم أسلوبين مختلفين في السَّرْد: الأوّل (الليالي): اللغة الفصيحة ذات الألفاظ الجزلة، والإيقاع القويّ وخصوصيّة المفردات(٩٥). والثاني (النهارات): لغة السّرْد اليوميَّة المتصلة بالواقع اليومي الذي يعيشه الإنسان المعاصر الذي يخلو من التقعير واللجوء إلى المفردات الغريبة. إنّ هذين الأسلوبين مُنسْجمان مع البناء الروائي العام: جدليّة الماضي والحاضر، إذْ يرتبط الأوّل بزمن قديم يمثّله حسن الثاني بكلِّ تجليَّاته كما يرتبط بالأحلام والهلوسات. أمّا الثاني فيرتبط باليومي المعيش وُيمثِّلُّ رؤية الشخصيَّة/ حسنين(٩٦)، أي أنّ الانفصام في الشخصيَّة فكراً وسلوكاً يقابله ازدواج في اللغة وأسلوب الخطاب كما تشير الرواية إليه صراحة(٩٧). وهُنا يتجلى التجاور المُعادي/ -لغوياً وأسلوبياً- بين فكر تقليدي وممارسات شعبيَّة خرافيّة، وفكر علماني عقلي معاصر. ويبرز هذا التجاور المُعادي في الحوار بين شخصيّتي البطل (حسن الأول وحسن الثاني)، أو المناجاة؛ لأنَّ شخصيَّة حسنين منفصمة يعيش فيها الأسلوب الأوّل وما يَعْكسه من فكر والثاني وما يحمله من رؤية .

ويمكن القول -إذا جاز إسناد أساليب السَّرْد الحديثة إلى الغرب والقديمة إلى العرب- أنَّ هذه التجاور بين العقلاني والغيبي يشكلّ جزءًا من جدليَّة اللقاء الحضاري بين الغرب والعرب، في شخصيّة منشدَّة إلى الأنا والتّراث في حلمها وكوابيسها وإلى الآخر المعاصر في نهاراتها ويقظتها. على أنَّ استخدام الأسلوب التقليديّ لا يُعدُّ احتماءً بالماضي العربي الإسلامي الشرقي في مواجهة الحاضر الغربي، وإنَّما يصف الكاتب حالةً راهنَة يلتصق فيها الماضي بالحاضر، الغيبي بالعلمي، وإن بدا مُتعاطفاً مع الحاضر العلمي العقلاني. وَمَهْمَا يكن فإنَّ البناء اللغوي والسَّردي يتّسِق مع الممارسة اليوميّة، ففي الوقت الذي يكتب فيه حسنين بحثاً يتعلّق بالثورة التكنولوجيّة ... يرى قطعة خبز ملقاة على الشارع، فيهرع ويرفَعَها ويمسح بها جبينه -لأنها نعمة- ويضعها على الجدار ... وحين همَّ بالعودة إلى البيت شاهد حذاءً مقلوباً فسارع إلى تصحيح وضعه، واستغفر(٩٨). وهكذا يمتزج الشعبي والتاريخي بالراهن .

وعلى الرّغم من بعض الأختلافات بين الليالي العربيّة والسِّير الشعبيَّة، والحكايات الداخلة في النصّ الروائي على مُسْتَوى اللغة والبناء السّرْدي والشخصيات. فإنَّ ثمّة تشابهاً جليّاً بينهما.

(٣) إنّ هذا التأثُّر المتباين على مُسْتوى اللغة والبناء والأسلوب تجريبٌ مستثمرٌ لمعالجة الأفكار التي تطرحها الرواية. ولعلّه من المقبول الانتهاء إلى أنَّ استخدام تقنيتين من السَّرْد/ الشعبي والروائي الحديث، ولغتين/ التراثيّة والوسطى المعاصرة، قد يُعبِّر مثلاً عن الخلل الواضح في بناء شخصيّة الرواية الرئيسة التي ترمز إلى نمط من الشخصيَّة المنفصمة التي تعيش حالتين: حالة مسكونة بالغيبيّ الأسطوري، وأخرى مؤمنة بالعقل وحريّة التعبير ... الأولى ماضٍ يعيش في الحاضر، والثانية مُعَاصر مُحَاط بالماضي ومسكون به .

إنَّ استلهام الكاتب للحكاية الشعبيّة -شكلاً- في الحديث عن حيوات قديمة إنّما يُرَاد منه استحضار الماضي وإحالته إلى واقع حيّ؛ لأنّ الحكاية خاصّة والكتابة القصصيّة بشكل عام خبرٌ يُعاش، وتكون الكتابةُ حافظة لهذا الخبر الشّفهي «الخبر هو الشكل القصصي الأوّل، منذ معلّقة امرئ القيس ونحن نروي ... والمتلقيّ لا يتلقىّ الخبر، بل يعيشه. فالخبر لا يروى كي يُسْمع؛ لأنَّ الخبر هو تلخيص لحركة الزَّمن، والزمن لا يُسْمَع أو يُقْرأ أو يُسْتهلك، إنّه يُعاش»(٩٩). على أنَّ الكاتب يُمْعنُ في سَرْد «الحكاية» في الإحالة إلى مفردات مُعاصرة تؤكِّد اندغام الشكل القديم بالمضمون المُعاصِر، حتى لا تنقطع الصّلة بين الشكلين، وإنَّما يكون الشكل القديم سبيلاً إلى نقل التجربة وحَمْل الهموم المعاصرة، ويقوم في الوقت نفسه بتنمية الحسّ التاريخيّ الذي يُسْعِفُ المُبْدع على إدراك الماضي كما يتجلّى في الحاضر و«يمنح القارئ إحساساً بتتابع الزمن ووحدة التجربة الإنسانيّة، وتشابهها وتكرارها»(١٠٠). وهذا يَعْني أنَّ الشكل التراثي خبر معيش روائيّاً فلا بدَّ إذن من أنْ يقدِّم رؤية، ونحن عندما نستمع إلى اعترافات حسنين أمام طبيبه النفسي نعيش مع حسنين لحظةً راهنَةً مكثّفة تعود أصْلاً إلى الماضي. غَيْرَ أنَّ الزّمن السَّرْدي الحالي ليس زَمَناً نفسيّاً؛ لأنَّ تفاعل الشخصيَّة مَعَهُ وإحساسها به يتقلّص ليفسح المجال إلى التفاعل مع زمن آخر يبرز الآن على شكل كوابيس وأحلام عاشتها الشخصية في غيبوبتها وننتقل نحن إلى الإحساس بهذه الكوابيس والأحلام. وهذا يُفْصِحُ عن انقطاع الشخصيّة عن حاضرها وعزلتها المؤقّتة عَمَّا يحيط بها، أي شعورها بالاغتراب الكامل. وقد عبَّر حسنين عن هذا الحدّ الفاصل بين اعترافاته و ما اختزنته الذاكرة بعجزه عن الفهْم والتأقلُم والتكيُّف وشبَّه نَفْسَهُ «بديناصور على وشك الانقراض»(١٠١)، كلُّ ما يحيط به طلاسم ... ونقوش نبطيَّة: «كأني صاحب الكهف الذي ظنّ أنَّه نام يَوماً أو بَعْضَ يوم»(١٠٢). ومع أنّه بإحالته إلى أهل الكهف يجعلنا نعيش الخبر، فإنَّه لا يُطيلُ في ذلك، بل ينقلنا إلى حياة أخرى: المعاصرة؛ فهو رجل عقلاني «حتّى أنّي كنت بصدد تأليف كتاب عن

عَقْلَنة العالم والحياة (يقول حسنين)... وكنت أرغب في دراستي الرّدَّ على من يقولون إنّ عقلنة العالم والحياة تعْني قَتْلَهُمَا، فلا حلّ لمشاكل العالم الثالث إلاَّ بالعلمانيَّة ...»(١٠٣) .

ومن أمثلة توظيف الحكاية لحمل الرؤية المعَاصِرة بوساطة الإشارات المرجعيَّة إلى الحاضر ما ترويه شهرزاد عن النهج الذي ينهجه الحُكَّام في «صحراء السَّراب»؛ إذْ غالباً ما يخرج حاكم على آخر متّهماً إيَّاه بالخيانة والمسؤولية عن الفساد والفوضى، وَيَعِدُ هذا الحاكم بأنّه سيجري انتخابات ويَسْمَح بتشكيل الأحْزَاب ... ولكنَّنا نراهُ يَسْلُكُ مَسْلك الأوَّل، وهكذا، وسرعان ما يدرك القارئ عن طريق الحذف والإضمار الذي يستخدمه الكاتب بأنَّ الحاكم ألعوبة بيد الغرب، وأنَّه يستعين بالأجنبي للوصول إلى الحكم، ويحاول طمس الذاكرة الشعبيَّة، فيعدُّ نَفْسَه الأوّل والأخير، ويمحق بَعْد ذلك بكلّ أمل في الحريّة والإبداع والإنجاز، مع أنّه يدّعي بأن لديه إنجازات ضَخْمة فلديه صاروخ اسمه الماهر «فعَّال مدمِّر مثل الظافر الذي أثبت فعاليّتَهُ في معارك أشقّائنا العرب مع عدوّهم الصهيوني، ولدينا «القاصر» وهو أكثر تطوّراً من «القاهر»، ولدينا أيضاً معاهدة دفاع مشترك مع صديقتنا الولايات المتحدة ...»(١٠٤) هذه الإحالات إلى الظافر والقاهر والعدُوّ الصهيوني ... في مَتْن حكاية متخيَّلة تنتمي في جنْسها إلى القصّ الشعبي تحولُ دون إفلات القارئ من قبضة الرَّاهن، فتستحيل الحكاية عندئذٍ ضَرْباً من التَّعْبير التاريخي .

إنَّ استيحاء الأشكال القصصيَّة الشعبيّة هو محاولة لخلق تحاور بين النصّ المُمْتَصّ والنصّ الجديد، تحاورٌ يعمل على تحميل هذه الحكايات الشعبية أفكار الكاتب ورؤاه؛ فحكايات شهرزاد لحسنين تعكس واقعاً مهزوماً مُفْعَماً بالتخلُّف والضعْف؛ وتُتَّخذ وسيلة للتعرية والكشف. ففي إشارة شهرزاد إلى هيمنة الأجنبي ممثّلاً بالبريجادير فرانسوا لورنس على العربي بيان لذلك؛ إذْ يصدِّر الآخر الكهرباء ومكبّرات الصَّوْت لتستغلّ من المتنفّذ العربي وسيلة للضغط على الجماهير وإجبارها على الإيمان بما يدّعيه. فالغرب يستغلّ الجَهْلَ لترسيخ الإيمان بالخرافة مُعمِّقاً حالةً من التخلُّف والجمود والعُقْم الحضاري؛ فعندما تُسَلَّطُ الأضواء على «ذياب» ويرتفع صوته (مكبّرات الصّوت) إلى عنان السَّماء ينظر الناس إليه كولي، ومخلّص منتظر. وتشير الحادثة زيادة على ذلك إلى أنَّ الناس يعيشون حالةً من الفَقْر والجوع والمرض ... وهذه الحالة جعلت الإنسان العربي كائناً يائساً مسكوناً بأحلام انتظار المخلّص، جعلته يؤمن بأسطورة الإنقاذ من الخارج الذي لا ينبثق عن إرادة هذا الإنسان. والنصُّ بذلك يكشف عن عجز الإنسان العربي عن إدراك ذاته واكتشاف الطاقات الكامنة فيه، والركون بدلاً من ذلك إلى الإيمان بالمعجزات، وبهذا تكون الإدانة موجّهة إلى أطراف ثلاثة: ١-الأجنبي الذي يستغلُّ حالةَ التردّي العربي المتمثّلة بالجهل والإيمان بالخرافة والاقتتال(١٠٥) لخدمة ذاتهِ وتحقيق أغراضه، ٢- السلطة العربيّة المهيمنة التي تسْعى إلى المحافظة على مكتسباتها عن

طريق التصفية وقتل العقل وتدمير الإنسان ومحاصرته بشتىّ الأوهام والخرافات مُسْتعينة على تحقيق ذلك بالأجنبي. فعندما يحل «كريستوفر» بطائراته أرض العرب، يختلف الحكام في مواجهة الغربي، وهم «ذئاب» انفصموا من ذئب واحد، فانحاز الغربيون إلى «ذيب الثاني» أحد تجليَّات ذيب الأوّل، وأصرَّ ذيب الثاني على تَصْفية مُعَارضيه مستعيناً على ذلك برشاشات الأمريكيين «فعلّق مَنْ عَلق على أعواد المشانق وسحل مَنْ سَحَل، ولم ينجُ من تلك المذبحة سوى مجموعة قليلة من الذياب»(١٠٦). ولكي لا يكون هذا التاريخ ماضياً بَحْتاً يفقد رمزيّته أو نمطاً مكرّراً يفتقر إلى ارتباطه ببناء الرواية، يلجأ السارد إلى ربطه بالحاضر فيجعله ليس حَسْب انعكاساً له، بل جزءاً منه. فالاقتتال بين القبائل السودانية يبدو -كما يفصح وزير خارجيّة السودان- ظاهرة يوميَّة، ويصرّح الوزير بأنّ عدد القتلى لم يتجاوز الثمانين، ويرى بأنَّ هذا الاقتتال بين القبائل السودانية «لا يتجاوز إطار المحافظة على الفولكلور العربي العريق»(١٠٧). وبذا يمتزج الفانتازي الروائي بالواقعي المؤلم حاملاً كُلَّ معاني الإدانة للسيِّد والمملوك.

ويمكن التأكيد ثانيةً أنَّ الحكاية الشعبيَّة تنتقل من زمنها إلى الرَّاهن؛ لأنَّها بشروطها التاريخيّة التي صِيغت بها تشبه الشروط التاريخية المعاصرة، فتستغلُّ أداةً للنَّقْد والتَّحْليل. وتكون الأسطورة وسيلة لكشف الادّعاء، وفضح المعيش، وبمعنى آخر يكون الشكل الخارجي للحكاية هو القديم، ومضمونها يعكس الواقع، لكنَّه بالتأكيد لا يمثّل العالم البديل الذي حاول السارد أنْ يخلقه ليحقّق من خلاله حُلماً بالوحدة والحُريّة وسيادة العقل والروح العلميّة، وإنّما يقوم التّراث والسيرة الشعبيّة بدور متزايد في مواجهة قَمْع قومي عنيف -كما عبَّر عن ذلك أحد الدّارسين في سياق مختلف(١٠٨) .

وتلجأ الرواية في بعض الحالات إلى الكشف والتعرية ضِمْنيّاً متّكئة على الحكاية الشعبيّة؛ فقد رأينا أنّ الدلالة تنقلب في حكاية «حسن الثاني السابعة» المستوحاة من قصة موسى والعبْد الصالح في القرآن الكريم، لكنها تمتصُّ أيْضاً بعضاً من ملامح الليالي العربيّة . وتكمن بعض ملامحها في ظاهرة ارتكاب المحظور، حَيْثُ تُحذِّر الشخصيَّة في حكاية حَمّال بغداد مثلاً من القول أو الفِعْل، وإن قالت أو فعلت حدث مالا تحبّه الشخصيَّة. النهي عن ارتكاب المحظور/ السّؤَال في الليالي العربية إغراء للشخصيَّات بالبحث والحركة لاستكشاف السّر واكتناه الحقيقة، وعندما يتمُّ ارتكاب المحظور تكون النتيجةُ تحويلاً لمسار الحدث والوقوع في الخطر(١٠٩). والأمر نَفْسُهُ نجده في الحكاية الداخلة في النصّ الروائي: فبينما يكون مصير السائل في القرآن الكريم الفراق -كما أسلفنا- يكون مصيره في حكاية حمّال بغداد مثلاً الإجابة وتوفير الجوّ لاستمرار القصّ أحياناً، وإيقاع العقوبة إنْ كانت مخالفة لمحظور يفضي إلى نتائج مدمِّرة أحياناً أخرى -أمَّا في النصّ الروائي، فلا إجابة إلاّ القتل. في السيرة

الشعبيّة يأتي الحَظْر من بعض الشخصيّات، وفي الرواية من السيِّد/ الحاكم. وكأنّ نصّ الرواية يكشف عن سَعْي السلطة إلى حجب الحقيقة وتضليل الناس وحرمان السائد من المحاسبة وطلب التبرير. وهذا يؤكّد لا معقولية الحياة العربيَّة المعاصرة من منظور روائي .

قلت إنَّ تصدير المؤلّدات الكهربائيّة ومكبرات الصَّوت تدين الأجنبي والسيِّد العربي، على أنَّها تدين أيضاً طَرَفاً ثالثاً هو الإنسان العربي الانفعالي المؤمن بالغيبي الهارب من الواقع العقلي الذي يحيط به، اللاجئ إلى الماضي المفُعَم براوائح الأسطورة والخرافة والذي يستحيل لَحْظة ممارسة فعليّة. وقد أشارت الرواية إلى ذلك صراحة: «خدْعة المولدات الكهربائيّة وأنوارها التي سُلِّطت على ذيب الأوّل انطلت على الناس ... ومكبِّرات الصوت التي وزّعها البريجادير في أرجاء الصحراء فَعَلَت فِعْل السِّحْر في عقول ونفوس القوم ...»(١١٠). وعلى الرغم من هذه الإدانة لمنظومة القيم السائدة فإنَّ النصّ يكشف وَعْياً خافتاً هامِساً لم يتبلور بَعْد، ويأتي ذلك من خلال وصف المكان بتوظيف آلية السيرة الشعبية: فصحراء السَّراب مستودع للثقافة العربيّة، ويبدو جلياً أنَّ السارد يضع الماضي المنقطع عن الحاضر معادلاً للسَّراب، لكنه سراب مُنْعش للذاكرة؛ فبُحيرات السَّراب كانت ستغدو تَسْليةً للغربيين، ولكنهم لم يلتفتوا إلى «الشائعات التي انتشرت من أنَّ هذه البحيرات السّرابيّة تحتوي في سراديبها العميقة المردومة على بقايا الأجداد من زُعَماء طسم وجديس إلى العرب البائدة، ومن فراعنة وادي النيل إلى آلهة الرّافدين. ومن أسلحة سيف بن ذي يزن المطلسمة إلى سيف خالد وعمامته ...»(١١١)، هذه البحيرات السَّرابية كَنْزٌ يحتوي في أحشائه على الأسطورة، والواقع التاريخي؛ ولذلك قرّر الغربيون -كما يذكر النصّ- حَفْر بحيرات السَّراب ممَّا أثار سُخْط الناس، وهذا يشير إلى ارتباط العربي -رغم جهله وتخلّفه ويأسه- بأرضه ارتباطاً مقدّساً، لأنّه منشدٌّ إليها لاعتقاده بأنَّها مستودع تراثه ورَمْز هويته ووجوده، كما يشير إلى مُحاولة الأجنبي اجتثاث هذا الإنسان من أرضه، واقتلاعه من جذوره، وتدمير مكوّناته الروحيّة، طَمَعاً في السيطرة ورغبةً في الكشف. وعلى الرغم من أنَّ مسوّدَة «العمل» تجري أحداثها على أرْض سرابيّة؛ فإنَّنا نلاحظ التصاقاً حميماً بين الإنسان والصحراء الملتهبة، بل نجد شخصيّةالعمل تجري وراء السَّراب آملةً بأن تحْظى بأرض صلبة ذات هويّة محدّدة لتقف عليها وتُدْفَن في باطنها .

٢- رواية النصّ :

لعلَّ أقرب التحديدات لهذا المصطلح هو احتواء العمل الروائيّ لإشارات تفضي إلى تقديم رُؤية نقديّة لماهيّة العمل الروائيّ؛ أي أنَّ الرواية تتحدَّث عن ذاتها باعتبارها فنّاً نَثْريّاً يَعْتمد على الحكاية مُحلِّلةً بعض مكوناتها كالمكان والزمان والشخوص، مشيرة صراحة إلى فَهْم السارد أو أحد الشخوص لماهيَّة هذا العَمَل الأدبيِّ. وهي بذلك تشكّل ضَرْباً من ضروب

التَّناص؛ حيثُ يتخلَّلُ بنيةَ السَّرْد الروائيِّ بَعْض النقدات الخاصَّة بفنّ الرواية أو أيٍّ خطاب آخر؛ لأنَّ دخول النقد الأدبي- خطاباً له خصوصيَّة محدّدة -يختلف عن البناء الروائي. وتفيد رواية النَّص- فيما يرى بعض النقّاد -من «النظريات النقدية الحديثة في فنّ الرواية، متحاورةً في ضوء ذلك مع مفاهيم زوايا النظر والتشخيص ومواضيع أُخرى عديدة»(١١٢)، وهي بذلك تطلق على كُلِّ نصٍّ «أدبي يمتلك نقْده الأدبي في داخله دون أنْ يكون هذا النقد عالة عليه»(١١٣)، أي أنَّ هذه الإشارات إلى فنيّة الرواية ليست مبتورة عن السِّياق وإنّما هي جزءٌ منه ملتحمة به، ساعية إلى الكشف عن رؤية النصّ نَفْسه. ويرى الدكتور محسن جاسم الموسوي أنَّ رواية النصّ «تتوخّى ضمان انشداد القارئ إلى عوالم النصّ الخياليّة، بصفتها قائمةً بذاتها تكويناً جماليّاً أو لغويّاً، بما يَعْني أنَّها لا تحاكي عالماً آخر غير الذي استمدَّتْ ذاتها منه بصفتها (صُنْعة). كما أنَّ (رواية النص) يُمْكِنُ أنْ تُفصح عن مَسْعى الراوئي للبحث عن (فنيّة) الرواية الإبداعيّة أو شعريّتها -أي أنَّ روائيّي هذه المغامرة لا يختلفون كثيراً عن الشعراء النقَّاد في آدابنا العربيّة»(١١٤) .

لقد استُخْدِمَ مصطلح آخر خاصٌّ بالشعر، وهو «النصُّ الموازي» ليشير إلى عناية الشاعر «بوضع عنوانات رئيسة وفرعيّة، والتوطئة والتَّنبيه وما تشير إليه الهوامش ... أي كلّ ما له علاقة حواريّة مع النصّ»(١١٥). ويلتقي هذا المفهوم مع مفهوم «رواية النصّ»، حيث تقدِّم الإشارات النقدية المتعلّقة بالنصّ وظائف وتفسيرات منسجمة مع رؤية النصّ. ويمكن القول باختصار أنّ رواية النصّ تعني الخطاب النقدي الفنيّ المتضمَّن في الرواية ذاتها .

إنَّ الدَّارِس «لمتاهة الأعراب» يلتقط إشارات ذات أهميّة -وإن كانت هذه الإشارات قليلة- في تحديد كُنْه العمل الفنيّ والشخصيّة، والبطولة، والمسرْح ...الخ فعندما اتُّهم حسنين/ السارد الرئيس بأنَّه دفع بلقيس إلى الانتحار، واعترف الناس به بَعْدَ إدانته قادهُ ذلك إلى اليأس الذي كاد يُفْضي إلى الانتحار. ولكنْ يلْجأ السارد هُنا إلى الكتابة، إلى صياغة عالم بديل يُخلِّصه من مستنقع الرَّاهن، وهُنا يتلمَّس القارئ بَعْض الأبعاد الفنيّة للعمل الروائي على وَفق رُؤية السارد: فنجده في ظلّ أجواء مُفْعَمة بالقمع والمطاردة واليأس يصرخ مُعْلناً عن صياغة عالم بديل، يفكِّك فيه العالم القائم من خلال «عمل» يُسيْطرُ عليه سَيطرة تامَّة، فيكون هو ظروفه الموضوعيَّة والذاتيَّة ولحظته الحرجة(١١٦). هُنا يقدِّم السارد فَهْماً لعملية الخَلْق الفنيّ يَسْتَندُ إلى أنَّ الكتابة صياغة لعالم غير موجود، أو إعادة صياغة لعالم بديل للعالم الواقعي مُشْترطاً سيطرته الكاملة على مكوِّنات بنائه، خالقاً لشخصيَّات يتحكّم بها هو، قائداً إيَّاها إلى مصير مَحْتُوم، وَفْقَ ظروف يرسمها هو؛ لا ظروف الحياة الموضوعيَّة . وهو عندما يعكف على إقامة معْمار عمله الجديد وعالمه البديل، إنّما يُلحُّ على أنَّ الكتابة الروائية صُنْعة، «إنّها تَسْتدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واعٍ ومقْصُودٍ ومنتظم على أنَّها صُنْعة لكي تثير التساؤل

حول العلاقة بين المتخيَّل والواقع»(١١٧) .

إنَّ السارد هو المخوّل -فيما سمَّاه بمُسَوَّدة العمل- بتصوير البطولة، والسيطرة على ظروفها، والإعداد لمسرحها «فلا تتدخّل ظروف موضوعيَّة أو ذاتيَّة خارجة عن إرادتي لتفسد ما بنيت»(١١٨). وهذا رُبما يعود لاعتقاده بأنّ تدخّل الظروف الموضوعيَّة/ تمثيل الرّاهن -يُفْسِدُ عليه عالَمَه المتخيَّل الذي يَسْعى من خلاله إلى تجسيد الحُلم الذي تحاول الرواية إبرازَه بشكل صارخ المتمثِّل بنقض الواقع ورفض القَمْع والإرهاب الفكري والسياسي، فعالمه الجديد المتخيَّل ينبغي أنْ يكون عالم الحُريَّة وتحقيق الذات القوميَّة ... وقد قدَّم النصّ من مثل هذا المفهوم للكتابة في حكاية «حسن الثاني والجُبّ»؛ حيث يعتقد الغلام أنَّه المنتظر المبارك الذي سيملأ الدنيا عَدْلاً وخيراً، يحمل حُلُماً بتغيير الحياة والناس، ورغم المعرفة بأنَّ «الحُلم» قد يشوّه عندما ينتقل من التفكير إلى الواقع -كما يُعلِّق حسن الثاني- فإنَّ الغلام يرى نَفْسَهُ «مثل الكاتب المحترف ذي الرسالة، أسيطر على عالمي البديل وأتحكّم في عناصره»(١١٩). فالكتابة ليست إعادة صياغة العالم أو جَعل العمل الروائي معادلاً للواقع المعيش، وإنَّما عملية تحكُّم وسيطرة متقنة تقود إلى كشف رُؤية تجاه الحياة والكون .

ويتجلَّى نَقْد النصّ في حديث السارد عن رؤية أبطاله لنصّه الذي رَسَم أبعَاده: «أعتقد أنَّ (الأبطال) ما كانوا يرغبون في نصٍّ مكتمل ... كانوا يَبْحَثون عن نصٍّ خاصٍّ بهم. ولكنَّهم -في الوقت نَفْسه- احتجُّوا على عدم تماسُك النصّ الذي كتبته. قالوا إنَّهم لم يعرفوا أبداً ماذا يرغبون، وإلى ماذا يتطلَّعون -وقالوا إنّني جعلتهم يعيشون حياةً واحدة فقط. وقالوا مُحْتَجّين: إنَّنا لا نستطيع أنْ نقارن حياتنا الحالية بحيوات أخرى سابقة، ولا نستطيع أنْ نُصحّح مساراتها في حيوات مُقْبلَة، وماذا تكون قيمة الحياة إذا كانت، «"بروفة" الحياة ... هي الحياة نَفْسها»(١٢٠)، ثمَّ يقول: « وهكذا فقدتُ السيطرة على عملي..»(١٢١). والحقيقة أنَّ في هذا الاقتباس الطويل إشارةً صريحة إلى مُجْمَل بناء العمل الروائي للرَّزاز؛ إذْ يصرِّح النصّ ابتداءً بأنَّه يمتلك خصوصية مميَّزة؛ نصّ يبدو في ظاهره مفتقراً إلى الوحدة الحيويّة، وحَبْكتُهُ مفكَّكة، لكنَّه فنيًا يُعدُّ معادلاً لواقع مفكّك، وكأنّ السارد يريد أنْ يقدم مُسوِّغاً لما يعتقده أبطاله تفكُّكاً، وفَهْماً للعمل الروائي الذي ينسجم بناؤه مع تعبيره عن الواقع الاجتماعي والسياسي. وفضلاً عن ذلك فإنَّ في هذا الاقتباس إشارة إلى المنحى التجريبي الذي تنهجه الرواية، والذي يدعمه السارد بالتأكيد- من حيث الخروج على طرائق السَّرْد التقليدي والرَّصد والوصف المتأنيين اللذين يُميِّزان الرواية الواقعيَّة من حيث الحذف والإضمار، ومزج المعقول باللامعقول والغيبي الخرافي بالواقعي المألوف؛ وهو مَزجٌ يعكس رُؤْية؛ إذْ يعبِّر اللامعقول الغيبي عن لامعقوليّة الواقع المعيش. وزيادة على ذلك فإننا نظفر بإشارة إلى فنيّة الرواية عامّة من حيث نهايتُها؛ إذْ يُفضِّلُ الأبطال النصّ المفتوح غيْر المكتمل، وهو أمْرٌ يتّسِقُ حقيقةً مع نهاية المتاهة .

وعلى الرّغم من محاولة السارد اتّخاذ هذا المنهج السلطوي في خلْق عمله ورسم شخوصه فإنَّه يدرك -من حيث كُونُه ناقداً- أنَّه قد يدين بَعض شخصيَّاته ويتعاطف مع أخرى، ولكنّه كُلمَّا مضى في التشخيص وأَمْعَنَ في التحليل وجَد أنَّ الظروف الموضوعيَّة التي بدأت تحيط بشخوصه تطيح بكلِّ ما خطط له قبل الشروع في ممارسة الكتابة، فيلتمس الأعذارَ ويقلب الأدوار. ومثله مثل كثير من الروائيين يكشف السارد -وهو أحد صور الكاتب الممكنة، كما أسلفنا- أنَّ شخصيّاته تتمرّد على الأدوار التي رسمها لها، وعلى مشيئته، فينعطف البطل عن مسلكه، ويعدُّ التمرُّدَ على النصّ رسالة كبرى(١٢٢) .وإذا كانت شهرزاد صورة من صور السارد ومكملةٌ لعمله، فإنَّها تدين «فَرْض الأدوار» ورسم حياة الشخوص دون وضع هذه الشخوص في ظروف موضوعيَّة تقود الى نهايات محدّدة مُنْسَجِمَة مع هذه الظروف، فها هي تخاطب حسنين «لقد ارتكبتَ جريمةً يا سيِّدي، لقد جَعَلْت مَن البروفة ... حياة لذياب ... لم تعطه فُرصَة للتدريب ... فارتبكَ، أحسَّ بأنَّه يقوم بدور لا يتقنه. دور غامض ... فثار على النصِّ ...»(١٢٣) وإذا كان السارد قد قدَّم مشروعه الروائي «مسوَّدة العمل» ليخلق عالماً يكون نقيضاً للواقع المتخم بقيم التسلُّط والتبعيَّة والتخلُّف ... فإنَّ تَمرّد أبطاله على نصّه صرْخةٌ في وَجْه الهروب من هذا الواقع الذي حاول السارد تغييره فنيّاً، ذلك أنَّه -مهما حاول- سيبقى أسير التكوين الثقافي، مسكوناً بقيم الناس واعتقاداتهم. وقد قاد هذا التمرّد إلى تدارك الأمر بإدخال شخصيَّة شهرزاد لتقوم بإكمال السَّرْد على نَحْو عَجَب، لكنَّه يمثّل الواقع ويعرّيه .

وينبغي الإشارة إلى أنَّ السارد حاول إعطاء مُسُوِّغات لهيمنته على النصّ والتمس لنفسه الأعذار، فقد كان «الخَلْق/ القصّ» بالنسبة له عملية استمرار للحياة «كان ينبغي أنْ أحْيا ... كان ينبغي أنْ أقصّ»(١٢٤). لقد كانت الظروف المحيطة به باعثةً على اليأس والإحباط، فكان يجب أنْ يكتب، وإنْ كانت كتابته منقطعه عن الواقع. لقد دفعه إلى الكتابة شعوره الشديد بالغربة والعزلة والافتقار الى «العصبة» والجماعة التي ينتمي إليها، فأخذ يبحث عن الحُلم، ويشيدُ عالماً يحقّق ما يفتقر إليه: «بدأت أصوغ عالماً بديلاً، أفكّك العالم القائم وأصوغ البديلَ من خلال عمل لا سيطرة لأحد عليه سواي، أنا ظروفه الموضوعيَّة ... أنا ظروفه الذاتيَّة ... أنا لحظته الحرجة»، «اعتزلت العالم العصيّ على التّواصل معي، وعكفت على إقامة معمار «عملي، الجديد»(١٢٥). الكتابة إذن خَلْق عالم بديل عن طريق اللجوء إلى الخيَال، حيث يمتلك الإنسان الحرية والإرادة الكاملة التي طالما افتقر إليها موضوعيّاً؛ ولأنَّه مطارد لا يعترف المجتمع بوجوده إلاّ إذا اعترف بذنبه الذي لم يرتكب، أخذ يبحث عن جذوره، عن الانتماء، فشرع يصوّر آدم الحسنين «جدّي الأوّل، كأنّني أبحثُ عنه، كي أجد جذوراً (أنا المقطوع من شجرة)»، لكنّه لم يبحث عنه، وإنّما حاول إعادة صياغته من جديد وهو يعرف عناصر ملامحه في أعماقه المغتربة عن الواقع(١٢٦).

إنّ حسنين مسكون بهاجس التغيير، لكنّ هذا التغيير اتّخذ شكل الأحلام، فأضحت الكتابة لديه وسيلةً لتجسيد الحُلُم بالانتماء إلي جماعة، وشعور بالحياة الحُرّة الكريمة والتخلّص من القمع والإرهاب « اعلم يا عزيزي- تقول شهرزاد- أنَّ حلمك حين ترجّل من البال إلى الواقع اتّخذ قميصاً غير الذي فَصَّلْته، ومسالك غير التي رسمت..»(١٢٧). وعن طريق الكتابة دفع أبطاله إلى القيام بأدوار يَحْلُم بها ولكنّه لم يستطعْ تحقيقها على المستوى الواقعي، ولذا تحّول إلى طاغية يفرض رأيه ويصوغ عالمه الخاص يرسم الأبطال بدقّة، ويمنعهم من الخروج عن النص(١٢٨).

ويشير النصّ إلى نَفْسِهِ عندما يقول السارد إنّه خَلَق عمله مستنداً إلى لَمْلَمَةِ شظاياه من الواقع والذاكرة والكوابيس، ورموز الأحلام وصدى الرؤى، ليعيد تركيبها في عمل خلّاق(١٢٩). وهذه الإشارة تشي بنهجه للتجريب أيضاً والإفادة من علم النفس التحليلي في مسألة اللاشعور الجْمعي(١٣٠) وقراءة التُّراث. وقد اتّكأ السارد على شهرزاد لإكمال عمله، وهو عندما يذكر شهرزاد إنمّا يوحي بإمكانية استغلال الكاتب للإمكانات المتوافرة في نصّ الليالي لنسج عمله البديل، فيستغلّ الحكاية الإطار ويسقط موضوعات الواقع/القَمْع، ومصادرة السُّؤال، والتفكك في العلاقات ..الخ على بنية النصّ الجديدة.

وزيادة على ذلك فإنَّ السارد مُدْرك لأهميّة العجائبي والغرائبي في التعبير عن الرؤية، فعندما حاول صياغة العالم، أو خَلْق عالم بديل اتّكأ في رَصْد أبعاده ورَسْم شخوصه على الأسطورة، وبذا يكون الأسطوري منفذاً للسارد لخلق عالم يطمح إليه:«كنت بحاجة إلى أسطورة .. رغبتُ في أنْ أصوغ بَطَلاً أسطوريّاً، وعُصبة يتحرّرُ أفرادها من العصبيّة، كنت أريد لهم أنْ ينجزوا حُلُمي، أنْ يبنوا مؤسّسات حقيقية، أنْ يشيدوا هياكل دولة علمانيّة، أنْ يصوغوا إنساناً جديداً(١٣١)». و هنا أيضاً تكون الكتابة تعبيراً عن الغائب المفقود، وتحقيقاً للحلم بالخيال، لا اقتصاراً على التعرية والتحليل والنقد.

وهُناك إشارات كثيرة في الرواية تقدّم رؤية لفن الرواية بكلِّ عناصرها وطرق سردها ورسم الشخصيّات فيها (١٣٢) ممّا يشير إلى إدراك واضح لمقوّمات العمل الروائي ومناهج كتابته، كما يشير أيضاً إلى انفتاح النصّ الروائي على الخطاب النقدي الأدبي وامتصاصه له.

خاتمـــة :

يتَّضح من قراءة رواية الرزّاز ما يلي:

١- أنَّ رواية متاهة الأعراب تثبت قُدْرةً على امتصاص الأنساق الميثولوجيَّة والدينيّة، وتبرهن على براعة كاتبها في تطويع بَعْض أشكال التَّعْبير التقليديّة للترجمة عن الهمّ العام والتجربة الذاتيّة. وبالقدْر الذي استطاعت فيه الرواية تجاوز الحدود المعروفة في السَّرْد الروائي (الواقعية على وَجْه التحديد؛ حيث التسلسل والترابط في الحَبْك، والرصَّد المتأني ..)-إلى إيجاد حقول جديدة للتعبير، فإنّها استطاعت إنعاش مخيَّلة القارىء، وتنشيط ذاكرته بالاتّكاء على نصوص وأبنية تراثية موحية دالة تجاوزت زَمنَها واستحالت جزءاً من الرَّاهن، وواقعاً معيشاً يُغلّف الأفكار التي تَنْزَعُ الرواية إلى تجليتها ومحاورتها -بدلاً من كونها تُرَاثاً منقرضاً. إنّ الكاتب على وَعْي واسع بأن اللغة المعاصِرَة وما تحمله من دلالات لم تَعُدْ تكفي -وَحْدَها- في التعبير عن الأزمة التي يُعاني منها الإنسان؛ فَلجأ إلى لغة تراثية تحمل مضامين تتعاضد مع اللغة المعاصرة في حَمْل الهمّ والإفصاح عن الرؤية ولا سيِّما أنَّ الكاتب يدرك خواء مجتمعه من القيم التي تعكس الفكرة الكبرى التي يتغنَّى بها (الوحدة القوميّة، وما تواجهه من مصادَرَة وقَمْع)، لذا يجد سنداً لهذه الأفكار باللجوء إلى استلهام أشكال التعبير القديمة التي تشي- بلغتها وتراكيبها وتنوُّع أساليب السَّرْد فيها-بارتباطها بمضامين مؤتلفة أو مختلفة مع أطروحته الكبرى، بَيْدَ أنّ هذه الأشكال تُنْعِشُ الذاكرة وتجسِّرُ الهُوَّة بين المُبْدِع والمُتَلقّي، وتثبتُ -تَبَعاً لذلك- أنَّ النصّ الجديد ما هو إلا عصارة كثير من التراكمات والتجارب الثقافية الشفهية والمدوَّنة للأمّة، بالقدر الذي تكشف فيه عن مدى استيعاب الكاتب المعاصر لعناصر المنظومة الثقافية القديمة والمعاصرة التي تصبح قناعاً يختفي خَلْفَه الرَّاهن بكلّ ما فيه من قمع وكَبْت ومصادرة ومطاردة؛ فاستلهام شخصيّة الحجَّاج -مثلاً- وتكريرها في غير موضع في النصّ الروائي إشارة واضحة إلى شبح المطاردة والقتل المجاني من مَنْظور الرواية.

٢- أنّ استلهام القصَّة القرآنيّة وأشكال الحكاية الشعبيّة ضَرْب من التجريب وُظِّف بنجاح للإفصاح عن رؤية الكاتب؛ إذْ استطاع استيحاء ما فيها من رموز ودلالات كوَّنت لديه أُطُراً مرجعيّة أقام عليها مِعْمَارَه الفنّي. لقد أثبتت الدراسة أنّ الرواية تلتقي الحكايات الشعبيّة والقصة القرآنية تارة وتُجانِبُها أخرى؛ ففي الرواية تتداخل الحكايات مع الاحتفاظ بالخيط الفكري الذي يُؤلِّفها، وتعتمد الرواية في كثير من المقاطع العجائبي والغرائبي، وكذلك نجد في الليالي العربيّة: تداخل الحكايات والتعويل على الحدث العجائبي، غير أنَّ حكايات الرواية لا تولّد حكايات مختلفة، وإنمّا تُكْمِلُ نَفْسها أحياناً في ليال أُخَر، فلا يقطع ليالي "المتاهة" إلاّ اليقظة أو ما أسماه السارد "نَهاراً"، بينما تتوالد الحكاياتُ في ألف

ليلة وليلة دون أنْ تخلص الحكاية إلى نهايتها .. وقد رأينا أنّ الحكايات التي تتّخذ الطابع العجائبي والغرائبي تسردُ ليلاً في الرواية كما في الليالي العربية: وهُنا يقف الليل/اللامعقول، البديل، معادلاً للماضي، والنهار معادلاً للحاضر. وفضلاً عن ذلك فإنّ مستوى السَّرْد وأسلوبه في الليل يختلف عنه في النهار ؛ إذْ يقترب لَيْلاً من الأساليب القديمة، ويعود نهاراً إلى السَّرد المُعاصِر الذي يتكئ كثيراً على الحوار.. ولهذا فإنّ السارد في الليل(شهرزاد أو حسن الثاني) لا يعدو أنْ يكون حُلماً أو فكرة تُعَوِّضُ ما يفتقر إليه البطل. بينما يتجلّى الواقع اليومي في "النهار"؛ إذْ تعود الحياة الحقيقية إلى مَجْراها الرئيس. على أنّ الاتّكاء على القصص القرآني وأساليب الحكاية الشعبيّة يكشف ويحلّل ويعرِّي الواقع اليومي ولا ينفصل عنه إلاّ في البناء والاحتفاء بالعجيب؛ فعلى الرغم من أنّ الليالي -داخل النصّ الروائي- اعتمدت على شخصيّات أسطورية وحوادث غير مألوفة، فإنّ ذلك كلّه يحيل إلى واقع يومي مُفعم بقيم التسلُّط، والظلم ومصادرة الحريّة والتعصُّب والفقر والاستهلاك، والهامشية، والتعتيم...

٣- أنّ استلهام أشكال السَّرد التقليدي والوعي بمستوياته مفردةً ومركّبَة هو إضافة أخرى إلى المحاولات الروائية العربية التي تبنَّت بَعْضَ الأشكال التراثيّة. على أنّ ذلك لا يَعْني أنَّ متاهة الأعراب استبعدت تقنيات السَّرْد الحديثة، بل جاء النمطان متجاورين، ليشيرا إلى أنّ هذا التجاور يرفد فكرة رئيسة أخرى في الرواية تَتَمَحْوَرُ حول جَدَلية الماضي والحاضر، والأنا والآخر، والتراث والمعاصرة. وقد بدا جليّاً من خلال العَرْض السابق أنّ هذه الثنائيَّات اشتملت اللغة أيضاً؛ إذْ تطالعنا الرواية بلغة فصيحة مقعَّرة أحياناً- ولا سيِّما في الحكايات الداخلة- ولغة أخرى وسطى تارة وعامية تارة أخرى.

إنّ القارىء كثيراً ما يواجه بَقْلب الدلالة بين النصّ المهاجر والرواية، ومع ذلك فإنّ بإمكانه أنْ ينتهي إلى أنّ استثمار الموروث سَلْباً أو إيجاباً وتحميله هَمّاً معاصراً، يُعدُّ تجربةً ناجحة في تعميق صلة الرحم بين الأصالة والمُعاصَرة شكلاً ومضموناً. وإذا كان موقف الكاتب قد يبدو سلبياً أحياناً من التُّراث، وخاصة الشعبي، فإنّ أُكُل هذه التجربة تبقى خلاصة لقاح بين الماضي والحاضر والأنا والآخر؛ فيسهم الأدب في هذه الحالة في تشكيل وجه عربي وثقافة عربيّة مُتّصلة بجذورها ومنفتحة على الجديد، ثقافة لا تشعر بفوقية ماضيها -بل على العكس من ذلك يُسْتثمر السلبي من هذا الماضي في حالات كثيرة في فضح الحاضر وتعريته- ولا تشعر في الوقت ذاته بدونّيتها؛ والرواية تطالعنا بحالات إيجابيَّة من هذه الثقافة، فتبقى الثقافة إذن جزءاً من التراث الإنساني وحلقة مِن حلقاته، ثقافة تتطلّع إلى العلم واحترام العقل، بعيداً عن الإيغال في الروحانيَّات والغيبيّات والخرافات الشعبيّة كما تشي الرواية.

٤- أنّ البطل/السارد يرمز إلى حُلُم الإنسان العربي القادم بالتحرُّر من الخوف والمطارَدة ومصادَرَة الرأي. وقد رسمت حدود هذا الحُلُم ضِمْن إطار الحكايات الممتّصة والنصوص المهاجرة، وإعادة تشكيلها والإفادة من دلالاتها على وَفْق وعي الكاتب بها أو عزمه على وضعها في بُنًى جديدة مناقضة بما لا يعكس فقط الواقع المعاصر ويمثّله، وإنّما ما يُعدُّ جزءاً منه. وعلى الرُّغم من أنّ قيم الإرهاب والقمع والتعسُّف تشكل إيقاعاً ثابتاً في الرواية، وأنَّ غياب هذه القيم بقي هاجساً لم يَتَحقّق في الواقع الفنّي، فإنّ النصّ ينطوي على آمال عريضة في التغيير، وأنّ المضمر المسكوت عنه في الرواية يَحمِل "البِشارة والعلامة بالخلاص" لينتقل العربي من حُلُم الحاضر إلى آفاق المستقبل الرحبة ليتمتّع فيها بحرية التفكير والعمل، آفاق لا يضطرُّ فيها إلى الاختفاء واللجوء إلى الكهوف هرباً بالمبدأ والعقيدة. إنّ الكاتب يقف بين نَعْي المبدأ على وَفْق الشروط الموضوعية التي حاول رسمها وبين التبشير بحرية التفكير وامتلاك الإرادة، ومن هُنا جاءت الرواية مفتوحة النهاية.

٥- أنَّ التَّناصَّ القرآنيَّ والبنائيَّ، وإنْ جاء على شكل حكايات تَتَّخذ عنوانات منفردة، لم يأتِ منْبتّاً عن البناء العام للرواية وإنّما جاء ملتحماً بهِ من حيث الموضوع؛ إذْ إنّ الحكايات الواردة كما أظهر التحليل تدور جميعها في فلك الفكرة المركزية في النصّ: القَمْع والمطاردة. على أنَّ القراءة أثبتت أنّ حبكة الرواية تبقى مفككة تفتقر إلى الوحدة العضوية التي اعتدناها في الرواية الواقعية؛ إذْ تتّسم بتقطيع زمن السَّرد والخروج من الحاضر الراهن إلى الماضي البعيد الأسطوري والحقيقي، ثُمَّ العودة إلى الراهن وهكذا. بَيْدَ أنَّ الرواية تمتلك وحدتها على مستوى المضمون -كما أسلفنا وفضلاً عن ذلك فإنّ الفنّ يعكس الحياة، بل قد يُعدُّ جزءاً منها، وإذا ما جاءت الحبكة هُنا مفتقرة إلى التماسك والوحدة والتسلسل، فَرِبُّما كان ذلك تمثيلاً لما يَحْياهُ المجتمع العربي المعاصِر من تفكُّكٍ وتَشَظٍّ وانعدام رؤية. وهنا يكون البناء الروائيُّ معادلاً للبناء الاجتماعيِّ.

٦- وأخيراً يبقى أنْ نؤكّد أنّ هذه الرواية مكتنزة بأنواع مختلفة من التّناص والإفادة من النصوص القديمة والمعاصرة على أكثر من مستوى: الأفكار، والشخصيّات، والأعمال الأدبية، وأدبيات علم النفس والاجتماع.. وقد لجأت إلى التعبير عن أفكارها بالمباشرة واستخدام النبرة الخطابية تارة والى الاقتباس تارة أخرى. وهذه مسائل مُتَعدِّدة وهي جديرة حقّاً بالدَّرْسِ والمتابعة.

الهوامش

(١) د. جميل جبر، «مصادر ثقافة الشاعر العربي الحديث»، مهرجان المربد الشعري التاسع ٢٤-١٩٨٨/٢/١، دار الحريّة، بغداد، ١٩٨٨: ٤.

(٢) نَفْسهُ: ٤-٥

(٣) د. إبراهيم خليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، منشورات وزارة الثقافة، عمَّان، ١٩٩١؛ ١٦-١٧.

(٤) حول الإشارة إلى هذه الظاهرة في متاهة الأعراب. انظر: المرجع السابق: ٣٦-٣٨؛ وعبدالله رَضْوان، أسئلة الرواية الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩١: ١٧٧-١٨٠.

(٥) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

(٦) من الدراسات التي استوعبت أبرز مفاهيم التّناص: «التّناص في معارضات البارودي» د. تركي المغيض، أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب واللغويات، منشورات جامعة اليرموك، العدد الثاني، ١٩٩١: ٨٥-٩٢ وانظر مراجعه، ومحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيَّة التّناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، وانظر مراجعه.

(٧) رُبَّما كان أفضل رَصْد لحبكة الرواية والخطوط العامّة فيها والإشارة إلى أبرز شخوصها ما قام به عبدالله رضوان في فقرة عنو انها :«النصّ-الحكاية»؛ انظر أسئلة الرواية الأردنيّة: ١٢٤-١٤٨.

(٨) ليس هُناك -على ما أعلم- دراسات حول التّناص القرآني في الرواية، غَيْرَ أنَّ هذه الظاهرة حظيت باهتمام كثير من الباحثين للتعبير الشعري تحت عنوان التّناص أحياناً، أو أثر الموروث في الشعر أو ملامح الموروث في الشعر ...أحياناً أخرى، انظر مثلاً: د. محمد عبدالمطّلب، «التّناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر»، مجلّة إبداع، العدد الأول، السنة الثامنة، ١٩٩٠: ١٤-٢٣؛ و د. عبدالنبي اصطيف،« الشعر العربي الحديث والتُّراث -القرآن الكريم، دراسة في التّناص». التُّراث العربي، العددان ٢٥-٢٦، السنة السابعة، ١٩٨٦-١٩٨٧: ٩٧-١٠٣؛ ود. شلتاغ عبُّود شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧؛ و د. محمود عبدالله الجادر، موروث التاريخ الديني في «ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقيّة بَعْدَ سنة ١٩٧٠» في مكانة الشعر في الثقافة العربيّة المعاصرة، مهرجان المربد (المحور الثاني/ الشعر والتحدّي)، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٢٥-٥٥...الخ.

(٩) إدريس الناقوري، ضَحِكٌ كالبكاء، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ٩٥.

(١٠) التّناص القرآني في (أنت واحداها): ١٥.

(١١) الرواية: ٣٢.

(١٢) المصدر نَفْسه: ٣٣.

(١٣) سيَّد قطب، في ظلال القرآن، دار إحياء التُّراث العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧١:١٥/٣٧٤-٣٧٧.

(١٤) المرجع نَفْسُه: ٣٧٨/١٥.

(١٥) خالدة سعيد، «الجبل الصغير وفنّ كتابة القِصَّة» في دراسات في القصة العربية "وقائع ندوة مكناس" مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٦: ١٤٠.

(١٦) الرواية: ٤٥.

(١٧) ضحك كالبكاء: ٩٥.

(١٨) الرواية: ٤٣.

(١٩) نَفْسُه: ٤٥.

(٢٠) نَفْسُه: ٤٥.

(٢١) من الإشارات الضمنيّة إلى الحجّاج:«يا من قطف الرؤوس التي أينعت»: ١٧٨؛ وفي وصف أحد الذئاب وفق تعبير النصّ: «شعاره من تكلّم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غماً»، ويعلّق السارد على ذلك بقوله:«ومن آدْرَاك أنَّ الحجَّاج ليس سوى ذيب من ذؤبان ذياب..»: ١٣٥، وفي موضع آخر:«وكأنّ حجَّاجاً ما احتزَّه»: ١٨.

(٢٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ٤٩.

(٢٣) عبدالله إبراهيم، المتخيَّل السَّرْدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠:٦١.

(٢٤) الرواية: ١٩٦.

(٢٥) نَفْسُهُ : ٣٨٦-٣٨٧.

(٢٦) الرواية: ٣٥.

(٢٧) نَفْسُهُ : ١١.

(٢٨) نَفْسُهُ : ١١٠.

(٢٩) الياس خوري، « الإيقاع الشعبي داخل الحلم» في الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية،

مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ١٧١.

(٣٠) الرواية: ٢٢٣.

(٣١) المصدر نَفْسه: ٣٨١.

(٣٢) من أمثلة ذلك ما فعله الأمركيُّون عندما جلبوا مكبِّرات الصَّوْت والإضاءة الباهرة في قَلْب الصحراء/المتاهة؛ ليحَيطوا مَن ينصّبونه سيِّداً على الأرض العربيّة بهَالة من القُدسية مستغلّين بذلك جَهْل الناس وإيمانهم بالخرافة والغيبيّات، فَضْلاً عنَ غربتهم التامّة عن المنجزات التكنولوجيّة الغربيَّة.

(٣٣) أسئلة الرواية الأردنية : ١٤٩.

(٣٤) التّناص القرآني في أنت واحدها: ١٥.

(٣٥) الرواية: ١٠١-١٠٩.

(٣٦) المصدر نَفْسه: ١٦٤.

(٣٧) أبو إسحاق أحمد النيسابوري الثعلبي، قصص الأنبياء المسمّى عرائس المجالس، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥٤: ٢١٨.

(٣٨) أسطورة الموت والانبعاث: ٥٤، والإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٢٣هـ :١١٩/٢.

(٣٩) أسئلة الرواية الأردنية: ١٤٩-١٥١.

(٤٠) الأعراف : ١٨٧.

(٤١) البقرة : ٢١٧.

(٤٢) البقرة : ٢١٩.

(٤٣) البقرة : ٢٢٠.

(٤٤) أسطورة الموت والانبعاث: ٥٧ والإصابة : ١١٨/٢.

(٤٥) من هذه الإحالات المباشرة:« لن تستطيع معه صبرا»، الرواية : ١٠١,١٠٦، ١٠٧.وفي القرآن الكريم : «قال ألم أقلْ لك إنّك لن تستطيع معي صبرا»: الكهف ٥٧؛ «لقد جئت شيئاً إمْرا»، الرواية: ١٠٢، وفي أهل الكهف ٧١:« قال أخرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئاً إمْرا»؛ «لقد أَتَيْتَ شيئاً نكرا»، الرواية: ١٠٥، وفي أهل الكهف ٧٤: «قال أقتلت نَفْساً زكيّة بغير نَفْس لقد جئتَ شيئاً نُكرا»؛ «نطقت هجراً، وأتيت كفراً» الرواية: ١٠٨ وانظر أهل الكهف ٨؛ «هذا فراق بيني وبينكما..» الرواية ١٠٦ وانظر أهل الكهف ٧٨؛ «إن صحبتموني آخذ عليكم عَهْداً أنْ لا تبتدروني بِسُؤال ولا اعتراض حتى تنتهي

الرحلة الشاقة» الرواية: ١٠٢، وانظر أهل الكهف ٧٠.....الخ.

(٤٦) الرواية: ١٠٢.

(٤٧) نَفْسه: ١٠٥.

(٤٨) والنصّ الروائي في كلّ ذلك لا يَجْعَلُ القِصّة الداخلة مستقلّة أو منبتّة عن المتَنْ الروائي المُعَاصر، بل يُحاول دائماً القبض على لحظة الرَّاهن المعيش فيخلق علاقة عضويّة بينه وبين النصّ المهاجر، ويأتي ذلك عن طريق الإحالة المباشرة إلى الرَّاهن كاستخدام مفردات مرتبطة بزمن القصّ الحقيقي «مَعَك سيجارة..؟» الرواية ص١٠٣، يقول أحد الرفاق للآخر: « كان يحب التدخين والنساء» ١٠٤، وأحياناً يشير إلى أشخاص فيربط بين « غيلان الدمشقي» و« فرج الله الحلو» ولاحظ استخدام : شهر مسدّسه .. لكن الرصاصتين لدغتانا ..: ١٠٩.

(٤٩) الرواية: ٥.

(٥٠) نَفْسه: ٥.

(٥١) تبرز هذه الثنائية والازدواجية في كثير من المواضع؛ إذْ يبدو حسن الثاني -مثلاً- رَمْزاً للخير، مخلّصاً يتقمّص شخصيّة أبي ذرّ الغفاري تارةً، ورمزاً للقمْع والإرهاب والقتل تارة أخرى (انظر حكاية حسن الثاني والجُبّ -مثلاً- حيث يقتل الغلام ليصنع من نفسه مخلّصاً).

(٥٢) فايز محمود، «قابيل في التُّراث الإنساني»، أفكار، ١٠٨ -كانون أول، ١٩٩٢؛ ٢٩-٣٦؛ وانظر مصَادرهُ.

(٥٣) الرواية: ١٩.

(٥٤) الرواية: ٧، ٩.

(٥٥) خالد الكركي، «رموز الرفض والثورة العربيّة في الشعر الحديث»، دراسات (الجامعة الأردنية)، المجلّد الرابع عشر، العدد السابع، ١٩٨٧ : ١٤٠.

(٥٦) الرواية: ١٧.

(٥٧) نَفْسه: ٧.

(٥٨) نَفْسه: ٧.

(٥٩) الرواية: ١٢٤.

(٦٠) المصدر نَفْسه: ١٢٦.

(٦١) أسئلة الرواية الأردنية : ١٧٩.

(٦٢) تَسْعى كثير من المحاولات الإبداعيّة إلى تجاوز الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية ومزجها معاً لتصبح خطاباً مستقلاً منفتحاً على غير جنس (شعر، قصة، نقد ...) وقد اصطلح على هذه المحاولات بـ«النصّ» أو «الكتابة». وعلى الرغم من هذا المزج فإنَّ النظر النقدي منذ أرسطو إلى أيَّامنا ما زال يحتفظ بمسمَّيات كثيرة لأشكال التعبير الأدبي، مصنّفاً أياها إلى أجناس أو أنواع أدبيَّة، يحمل كلُّ جنس أشكالاً تجمع بينها عناصر مشتركة.

انظر: فاضل ثامر، «النصّ بوصفه إشكاليّة راهنة في النقد الحديث»، الأقلام (العراقية) العددان ٣-٤، السنة السابعة والعشرون، آذار - نيسان - ١٩٩٢ : ١٤ .

وحول الأجناس الأدبية، انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النصّ، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٦، وخلدون الشَمْعَة، «الشعريّة العربيّة المعاصرة: بحث في جدليّة الأجناس الأدبية» في مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة: المحور الخامس، الشعر والأجناس الأدبية : ١٤ وأحمد المديني، «فضاء الجنس الأدبي وحرب القصيدة»، في الكتاب نفسه : ٩٩-١١٠ .

(٦٣) الشمعة، «الشعريّة ...» : ٢١ .

(٦٤) نَفْسه: ٢٢.

(٦٥) مارك أنجينو، «مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد» في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧ : ١١١ .

(٦٦) علوي الهاشمي، «موسيقى الإطار: البنية والخروج»، مجلة كلمات، العدد٩، البحرين، ١٩٨٨: ١٥٠-١٥١ .

(٦٧) حسن الغرفي «التّناص الإيقاعي» في «البنية الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط١، ١٩٨٩ : ١٠٥-١٢٠ .

(٦٨) انظر: مُرَاد عبدالرحمن مبروك، «استلهام الشكل الشَّعْبي في روايات نجيب محفوظ»، عالم الكتاب، العدد ٢٨٧ ، السنة ٨٨-١٩٨٩؛ ٢٩ وحول «رحلة ابن فطّومة» وإفادتها من التّراث انظر: أمين يوسف عودة، «رحلة ابن فطّومة، رواية نجيب محفوظ: تحليل فنيّ ومضموني»، إبداع، العدد الأول، السنة الثامنة، يناير ١٩٩٠ : ٢٥-٣٢.

(٦٩) متاهة الأعراب : ٣٩ .

(٧٠) الرواية ٢٨٠.

(٧١) المصدر نَفْسه: ٤١.

(٧٢) نَفْسه: ١٢١, ٢٨٠, ٢٩٥, ٣٣٢ ....

(٧٣) نَفْسه: ١٠١.

(٧٤) نَفْسه: ٥٥.

(٧٥) نَفْسه: ٢٨٥, ٣٥١, ٣٥٢ ....

(٧٦) نَفْسه: ٢٠٩.

(٧٧) نَفْسه: ١٩٨.

(٧٨) نَفْسه: ١٩٨.

(٧٩) نَفْسه: ٢٠٥.

(٨٠) نَفْسه: ٢٠٧، ٢٣٠، ٣٠٦ على التّوالي.

(٨١) عبدالملك مُرْتاض، ألف ليلة وليلة : دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لحكاية حَمَّال بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٩ : ١١٩ .

(٨٢) المرجع نَفْسه: ١٠٩.

(٨٣) إلياس خوري، «ملاحظات حول الكتابة القصصيَّة : اللغة -الراوي- الكاتب» في دراسات في القصة العربية (سبق ذكره) : ٥٩ .

(٨٤) مُرْتاض، ألف ليلة وليلة ... : ١١٠ .

(٨٥) الرواية ٢٩.

(٨٦) المصدر نَفْسه: ٢١٦.

(٨٧) نَفْسه: ٢٢٦.

(٨٨) محسن جاسم الموسوس، عصر الرواية، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط١، ١٩٨٥ : ١٥ .

(٨٩) الرواية : ٣٠٧: وانظر: ألف ليلة وليلة، الليلة ٥٣٦ (المكتبة الشعبيّة، بيروت) .

(٩٠) الرواية ٢٠٦-٢٠٨، ومن أمثلة الغرائبي الذي يحيل إلى نصّ الليالي ما انتشر بين الناس من حكايات عجيبة حول الغاز المنبثق في الأرض الذي إذا اشتمّه شخص يغمض عينيه ويرى «أرْضاً أشبه بالفردوس، فيها أشجار خرافيَّة، ذات ثمرٍ من الياقوت ...» الرواية : ٣١٤ .

(٩١) نَفْسه: ١٢١.

(٩٢) نَفْسه: ٢٩٧-٢٩٨.

(٩٣) مُسْتوحى من عَصْر الرواية : ٣٦ .

(٩٤) الرواية : ٣٠٨-٣١٠.

(٩٥) أسئلة الرواية الأردنية : ١٦٩ .

(٩٦) المرجع نَفْسه: ١٦٩-١٧٠.

(٩٧) الرواية : ٣٧٩.

(٩٨) الرواية : ١٤٤.

(٩٩) إلياس خوري، «فضاء النثر» في الذاكرة المفقودة (س . ذ) : ٧٨ .

(١٠٠) علي جعفر العلاّق، «الشاعر العربي : حداثة الرؤيا» في الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين (مهرجان المربد الشعري الثامن) المحور الرابع، أشكال القصيدة العربية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد ، ١٩٨٨ : ٤٧ .

(١٠١) الرواية : ٣٢.

(١٠٢) نَفْسُه: ٣٢.

(١٠٣) نَفْسُه: ٣٣.

(١٠٤) الرواية : ٣٣٨.

(١٠٥) انظر مشاهد الاقتتال في الرواية : ٢٩٧ ...

(١٠٦) الرواية : ٣١١.

(١٠٧) نَفْسُه : ٣١٦ . وانظر: ٢٨٥. وتمتلئ الرواية بإشارات كثيرة إلى التهافُت في الإعلام الذي يدّعي حرصه على الإنسان، وتكشف -في كثير من المواضع- بُعْدَ الحاكم عن الناس وخوفه منه مِمّا يشي بانعدام الثقة بهذا الشعب ... انظر مثلاً : ٣١٤ - ٣١٥ .

(١٠٨) إلياس خوري، الذاكرة المفقودة (س . ذ) : ١٧٢ .

(١٠٩) مُرْتاض، ألف ليلة وليلة ... (س . ذ) : ٢٩ - ٣٠ .

(١١٠) الرواية : ٣٠٣.

(١١١) المصدر نَفْسُه : ٣١٦ .

(١١٢) محسن جاسم الموسوي، «رواية النصّ ، خطاباً نقديّاً في الكتابة العربيَّة المعاصرة»، مجلة الأقلام (العراقية)، العدد الخامس، السنة الثالثة والعشرون، ١٩٨٨ : ٩ .

(١١٣) المرجع نَفْسُه : ١٨ .

(١١٤) نَفْسه: ٧.

(١١٥) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد (س . ذ) : ١١٤ .

(١١٦) الرواية : ١٩٤.

(١١٧) الموسوي، رواية النصّ : ٧ .

(١١٨) الرواية : ١٩٥.

(١١٩) نَفْسه: ١٢٤.

(١٢٠) الرواية : ٢٨٧.

(١٢١) المصدر نَفْسُه : ٢٩٠ .

(١٢٢) نَفْسه: ١٩٧.

(١٢٣) المصدر نَفْسُه : ٢٨٢ .

(١٢٤) نَفْسه: ١٩٦.

(١٢٥) نَفْسه: ١٩٤.

(١٢٦) نَفْسه: ١٩٥.

(١٢٧) نَفْسه: ٢٨٢.

(١٢٨) نَفْسه: ١٩٦.

(١٢٩) نَفْسه: ١٩٥.

(١٣٠) يُعدّ الباحث دراسة عن تناص الأفكار والتّناص الأدبي في الرواية ذاتها.

(١٣١) الرواية : ٣٢٧.

(١٣٢) كاعتقاد السارد بأنّه لا بطولة بلا فجيعة، البطولة تكمن في معرفة البطل بأنّه سينتهي نهاية مفجعة، وعلى الرغم من هذا الوعي فإنّه يقوم بدوره غير هيّاب ولا وجل. الرواية : ٢٥٢.

وعندما يعرف حسنين بأن اسكندر البقّال الرجل السكّير -والدٌ لولدين مناضلين، فإنّه لا يعتقد بأنّ ذلك يشكّل قدسية له، ولا يَجْعَلُ من «ولديه سوبرمانين خارقين كما يريد بَعْض مثقّفينا المحليين للبطل الإيجابي أنْ يكون». : ١٤٣.

وفي ص ١٣٩ :« كنت أراقب ·(في المسرح) بحياديّة وسلبيّة؛ « إذْ إنّني لا أفهم بالمسرح، ولا أمَيلُ إليه، رُبَّما لأنَّنا نحن العرب نفتقر إلى تراث مُسْرحي كما يقولون».

المصَـادِرُ والمَراجِـعُ

- القرآن الكريم.

- إبراهيم، عبدالله. المتخيَّل السَّرْدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

- اصطيف، عبدالنبي. «الشّعر العربي الحديث والتُّراث -القرآن الكريم، دراسةفي التَّناص»، مجلة التراث العربي، العددان ٢٥-٢٦، السنة السابعة،١٩٨٦-١٩٨٧.

- ألف ليلة وليلة. المكتبة الشعبيّة، بيروت (د. ت) ٤ج.

- أنجينو، مارك. «مفهوم التّناص في الخطاب النَّقْدي الجديد»، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، دارالشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

- التونسي، محمود. «المحسوس والمفهوم من خلال لغة القِصَّة»، في دراسات في القصَّة العربيَّة، وقائع ندوة مِكْنَاس، مؤسّسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

- ثامِر، فاضل. «النصّ بوصفه إشكاليَّة راهنة في النقد الحديث»، الأقلام (العراقية)، العددان ٢-٣، السنة السابعة والعشرون، ١٩٩٢.

- الثعلبي، أبو إسحاق أَحمد النيسابوري. قصص الأنبياء المُسمَّى عرائس المجالس، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥٤.

- الجادر، محمود عبدالله. «ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقية بَعْدَ سنة ١٩٧٠»، في مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة (مهرجان المربد) المحور الثاني/الشعر والتَحدّي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

- جبر، جميل. « مصادر ثقافة الشاعر العربي الحديث»، مهرجان المربد الشعري التاسع ٢٤-١٩٨٨/١٢/١، دار الحريّة، بغداد، ١٩٨٨.

- جينيت، جيرار. مدخل لجامع النصّ، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٦.

- خليل، إبراهيم. فصول في الأدب الأردني ونقده، منشورات وزارة الثقافة، عمَّان/ الأردن، ط١، ١٩٩١.

- خوري، إلياس.

١- « الإيقاع الشعبي داخل الحُلُم»، في الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية، مؤسّسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٢- «فضاء النثر»، في الذاكرة المفقودة.

٣- «ملاحظات حول الكتابة القصصيّة: اللغة- الراوي- الكاتب»، في دراسات في القصة العربيَّة، وقائع ندوة مكناس (س. ذ).
- الرزّاز، مُؤْنس. مَتَاهة الأعْرَاب في ناطحات السَّراب، المؤسّسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- رَضْوان، عبدالله. أسئلة الرواية الأردنيّة، منشورات وزارة الثقافة عمَّان/الأردن، ط١، ١٩٩١.
- سعيد، خالدة. الجبل الصغير وفنّ كتابة القِصَّة، في دراسات في القصّة العربيَّة، وقائع ندوة مكناس (س. ذ).
- شرَّاد، شلتوغ عبُّود. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
- الشمعة، خلدون. «الشعرية العربيَّة المعاصرة: بحث في جدليَّة الأَجْنَاس الأدبيَّة» في مكانة الشعر في الثقافة العربيَّة المعاصرة (مهرجان المربد)، المحور الخامس: الشعر والأجناس الأدبيَّة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامّة، ١٩٨٧.
- عبدالمطلِّب، محمد. «التَّناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر»، مجلّة إبداع، العدد الأول، السنة الثامنة، ١٩٩٠.
- العسقلاني، ابن حَجَر. الإصابة في تمييز الصحابة، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٢٣هـ.
- العلاّق، علي جَعْفَر. «الشاعر العربي: حَدَاثة الرؤيا» في الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين (مهرجان المربد) المحور الرابع: أشكال القصيدة العربيّة الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٨.
- عودة، أمين يوسف. « رحلة ابن فطُّومة، رواية نجيب محفوظ: تحليل فنّي ومضمونيّ»، إبداع، العدد الأول، السنة الثامنة، ١٩٩٠.
- عَوَض، ريتا. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسَّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

- الغَرْفي، حسن. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- قطب، سيِّد. في ظلال القرآن، دار إحياء التُّراث العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧١.
- الكركي، خالد. «رموز الرفض والثورة العربيّة في الشعر الحديث»، دراسات (الجامعة الأردنية)، المجلد الرابع عشر، العدد السابع، ١٩٨٧.
- مبروك، مُرَاد عبدالرحمن. « استلهام الشكل الشعبي في روايات نجيب محفوظ»، عالم

الكتاب، العدد ٢٨٧، السنة ٨٨-١٩٨٩.

- محمود، فايز. « قابيل في التُّراث الإنساني» أفكار، ١٠٨ -كانون أوّل، ١٩٩٢.

- مرتاض، عبدالملك. ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائيَّة تفكيكيّة لحكاية حمَّال بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٩.

- المغيض، تركي. «التَّناص في معارضات البارودي»، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويَّات، منشورات جامعة اليرموك، العدد الثاني، ١٩٩١.

- الموسوي، محسن جاسم.

١- «رواية النصّ خطاباً نقديَّاً في الكتابة العربيَّة المعاصرة»، مجلة الأقلام (العراقيَّة)، العدد الخامس، السنة الثالثة والعشرون، ١٩٨٨.

٢- عَصْر الرواية، منشورات مكتبة التحرير بغداد، ط١، ١٩٨٥.

- الناقوري، إدريس. ضحك كالبكاء، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- الهاشمي، علوي. «موسيقى الإطار: البنية والخروج» مجلّة كلمات، العدد التاسع، البحرين، ١٩٨٨.